HANDBUCH

DER

MUSIKGESCHICHTE

VON

HUGO RIEMANN

ERSTER BAND

ALTERTUM UND MITTELALTER

(BIS 1450)

ERSTER TEIL



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1904

ERSTER TEIL

DIE MUSIK DES KLASSISCHEN ALTERTUMS



Vorwort.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hat eine so gewaltige Verbreiterung und Vertiefung der musikalischen Studien gebracht, daß es jetzt viel mehr als je zuvor als eine schier unlösbare Aufgabe erscheinen muß, eine »Allgemeine Musikgeschichte« zu schreiben. Durch die von Jahr zu Jahr zu immer unheimlicheren Dimensionen anwachsende Menge wertvoller Spezialarbeiten auf allen Teilen des ganzen Gebietes ist der Beweis erbracht worden, daß wir über weite Strecken der Musikgeschichte sogar uns naheliegender Jahrhunderte bisher sehr wenig unterrichtet sind und noch weit ausholender Vorarbeiten bedürfen.

Andererseits ist aber doch durch die Spezialarbeiten über einzelne Epochen, einzelne Kunstgattungen, einzelne Tonkünstler, ja einzelne Werke und auch über einzelne Fragen aus dem Gebiete der Musiktheorie usw. so viel neues Licht verbreitet worden, daß deren Verwertung und Zusammenfassung in allgemeinen Darstellungen mehr und mehr zum unabweislichen Bedürfnis wird und zwar einmal darum, weil die natürlich weiter gelesenen älteren musikgeschichtlichen Handbücher eine Menge heute nicht mehr haltbare Berichte und Urteile weiterverbreiten, dann aber auch, weil die verstreuten Einzelarbeiten dem Wissensbedürftigen gar nicht ohne weiteres erreichbar und heute schon kaum mehr zu übersehen sind.

Der vorliegende Versuch einer allgemeinen Geschichtsschreibung der Musik ist auf Grund dieser Überlegungen entstanden, und der Verfasser bittet, ihn in diesem Sinne aufzunehmen. Ein vollständiges Verzeichnis aller einschlägigen Arbeiten würde ungefähr ebensoviel Raum in Anspruch nehmen wie diese ganze Darstellung. Dasselbe konnte daher keinesfalls in den Plan einbezogen werden; vielmehr war sogar für Zitate die Beschränkung auf die allerwichtigsten Ergebnisse geboten. Übrigens ist die Zahl der wertlosen, weil nur ausgetretene Pfade gehenden Schriften, deren Erwähnung gar keinen Zweck hätte, auf dem Gebiete der Musikgeschichte eine sehr große. Nicht eine Bibliographie der Literatur über Musikgeschichte, sondern eine Zusammenfassung der Ergebnisse der

bisherigen musikhistorischen Forschung in einer lesbaren übersichtlichen Darstellung ist der Zweck, den der Verfasser im Auge hatte.

Von einer breiten Untermalung der Darstellung der Anfänge der Musikkultur in der Art wie sie die älteren allgemeinen Musikgeschichten geben, indem sie den Berichten über die Musik des klassischen Altertums lange Abhandlungen über die Musik der Ägypter, Babylonier, Chinesen, Inder und gar der von der europäischen Kultur nicht beleckten Naturvölker der Gegenwart vorausschicken, glaubte der Verfasser absehen zu dürfen. Schwerlich wird die Wissenschaft jemals in die Lage kommen, von einem erweislichen Einflusse einer uralten Musikkultur des fernsten Ostens auf die Entwicklung der musikalischen Kunst des Westens reden zu können; sollten sie wider Erwarten doch in die Lage kommen, so mag es der Zukunft vorbehalten bleiben, auch diese Ergebnisse der Forschung der allgemeinen Darstellung einzuverleiben. Einstweilen können wir uns ohne Skrupel bescheiden, die Wurzeln der europäischen Musikkultur bis zurück in die ohnehin schon ins Sagenhafte zerfließenden ältesten Berichte der Griechen zu verfolgen. Gelegenheit zu Seitenblicken auf die uns aus bildlichen Darstellungen bekannte Musikübung der Ägypter, desgleichen auf die relativ sehr früh entwickelte Theorie der Tonverhältnisse bei den Chinesen ergibt sich ganz von selbst schon bei Erörterung der betreffenden Fragen für die griechische Musik, und die Inder und Araber kommen gleichfalls geeigneten Orts zu ihrem Rechte, wenn auch erst im Mittelalter.

Wenn einer der jüngsten Zweige der Musikwissenschaft, die musikalische Ethnographie, unter Anwendung aller Errungenschaften moderner Forschungstechnik aus phonographischen Aufnahmen von Gesängen der Naturvölker und genauer Untersuchung der Konstruktion von Musikinstrumenten zu Resultaten kommt, welche den uralten Traditionen der Theorie der Tonverhältnisse ins Gesicht schlagen (Intervalle von $^3/_4$ Ganzton, »neutrale« Terz u. dgl.), so ist es jedenfalls nicht Sache der Geschichtsforschung, von solchen Beobachtungen der Gegenwart aus die Darstellung der Verhältnisse der Vergangenheit beeinflussen zu lassen. Hier ist ein ernster Warnungsruf an die Musikhistoriker am Platze, sich nicht den Blick durch die exakten Forscher der naturwissenschaftlichen Methode trüben zu lassen. Die frappante Übereinstimmung der in Zeitabständen von vielen Jahrhunderten gleichermaßen von den Chinesen, Griechen und den Völkern des europäischen Westens gefundenen Teilung der Oktave in zwölf Halbtöne als letzte Vervollkommnung der wechselnd nach 2 und 3 Ganztönen einen Halbton einschaltenden siebenstufigen Skala ist denn doch ein historisches Faktum, das man mit

ein paar mangelhaft gebohrten Pfeifen aus Polynesien oder mit fragwürdigen Gesangsleistungen farbiger Weiber nicht über den Haufen rennt. In ihrem Gesamtverlaufe ist doch erfreulicherweise die Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein Fortschreiten zu immer schärferer Präzisierung und Formulierung derselben Erkenntnisse, daß wir alle Ursache haben, uns den Unterschied zwischen der Art zu Hören vor Jahrtausenden und der heutigen möglichst klein vorzustellen und allem mit ernstem Mißtrauen zu begegnen, was geeignet scheint, dieses Fundament zu erschüttern.

Der Verfasser zweifelt nicht, daß manche Partien seiner Darstellung lebhaften Widerspruch finden werden, so z. B. seine Deutung der von den Autoren berichteten stufenärmeren Melodik der »Archaïka«, der altüberkommenen Tempelgesänge der Griechen im Sinne anhemitonischer Pentatonik; aber im Hinblick auf die wenn auch teilweise durch späteres Mißverstehen entstellten Aussagen der alten Autoren ist doch das Schlußergebnis, die Nachweisung ganz derselben Erscheinungen im fernsten Osten (China, Japan, Polynesien) und im Westen (Kelten) so frappant, daß es unverantwortlich wäre. die Augen zuzumachen, um auch hier nicht zu sehen, daß die Fundamente des musikalischen Hörens festliegende, unabänderliche sind und nicht von willkürlichen Abmachungen und Gewöhnungen abhängen.

Von sonstigen hervorspringenden Punkten, in denen die Sonderart der Darstellung des Verfassers sich bemerklich macht, seien noch genannt die Deutung der griechischen Notenschrift auf Grundlage der dorischen Stimmung als Grundskala, durch welche alle Übertragungen von Überbleibseln griechischer Musik in andere Transpositionen rücken als die jetzt üblichen; ferner die Ansichten über die Rhythmik der mit Neumen oder Choralnoten notierten Melodien des Mittelalters. Durchaus nicht mehr in das Gebiet strittiger Konjekturen gehören dagegen die Nachweise der Entwicklung der Formen der modernen Instrumentalmusik von den Kanzonen, Suiten und Sonaten des 17. Jahrhunderts bis zu den Symphonien des 18. Jahrhunderts. Die Wiederentdeckung der Bedeutung genialer Meister der Tonkunst, wie Abaco, J. Fr. Fasch und Johann Stamitz rechnet der Verfasser zu den erhebendsten Momenten seines Lebens. In den Werken dieser drei Männer sind unserm Besitzstande unvergänglicher Kunst tatsächlich charakteristische Typen von allerhöchstem Werte zugewachsen.

Vielleicht tritt in der vorliegenden Darstellung hie und da etwas merklich der stärkere Nachdruck hervor, der auf die Instrumentalmusik gelegt ist. Möge man daraus keine Waffen gegen den Verfasser schmieden wollen. Ist es doch nur allzubegreiflich, daß das flüchtige Element des bloßen Tones ohne Verbindung mit

den diskutierbaren Begriffszeichen der Sprache einer theoretischen Betrachtung lange die allergrößten Schwierigkeiten entgegenstellte, daß besonders die rein musikalische Formenlehre im Altertum und Mittelalter über die Definition der Skalen kaum hinauskam. Die Lehre der musikalischen Rhythmik und die allgemeine Ästhetik der musikalischen Formen sind daher mit der Theorie der Poetik verquickt bis in die allerneueste Zeit hinein, wo endlich die reine Instrumentalmusik sich sogar einen Ehrensitz neben der Allerweltsfavorite, der Oper, errungen hat.

Eine allgemeine Geschichte der Musik hat aber wohl Ursache, die Augen aufzumachen, um zu sehen, wo auch schon in früheren Zeiten eine selbständige Instrumentalmusik ihre Existenz kund tut; und man wird aus der vorliegenden Darstellung entnehmen können, daß das bis zurück in die sagenhaften griechischen Urzeiten tatsächlich geschehen ist.

Leider hat ein ungünstiges Schicksal uns so gut wie gar keine Denkmäler der Instrumentalmusik im Altertum und Mittelalter erhalten. Daran mag die Verfehmung der fahrenden Spielleute durch die Kirche mitschuldig sein; es liegt aber doch auch sehr nahe, zu bedenken, daß die Improvisation, deren Rolle in der instrumentalen Praxis bis ins 18. Jahrhundert eine sehr hervortretende ist, in älterer Zeit noch mehr im Vordergrunde stand. Um einen Chor oder auch selbst einen Sologesang mit Begleitung von Instrumenten vortragen zu können, ist eine Mehrheit Musizierender erforderlich und daher irgendwelche Form der Notierung oder doch mindestens die Festhaltung der Melodien im Gedächtnis unerläßlich. Der einzelne Aulet oder Kitharist aber konnte jederzeit, im Altertum so gut wie heute, Bewunderung erwecken durch die Vorträge, die der Moment seinem Genius eingab; das gleiche gilt natürlich für die mittelalterlichen Fahrenden, die gewiß nicht die schlechtesten der Musikanten ihrer Zeit gewesen sind. Das wahre Genie ist unerschöpflich und überreich; das Bedürfnis, seine Emanationen festzuhalten, entsteht, abgesehen von den Fällen, die eine Notierung technisch unerläßlich machen, erst durch den Erfolg — doch reicht auch da in vielen Fällen die mündliche Überlieferung aus. Nur die Komplizierung der künstlerischen Arbeit, die Steigerung der Wirkung durch Anwendung von Mitteln der Technik, welche die Improvisation nicht wohl bezwingen kann, vor allem aber die Absicht der Vereinigung mehrerer Instrumentenspieler zu einem Ensemble macht die schriftliche Aufzeichnung zur Notwendigkeit.

So viel zur Erklärung der merkwürdigen Tatsache, daß wir in älteren Zeiten vielfach Andeutungen über eine derjenigen der Vokalmusik überlegene reiche Ausgestaltung der Instrumentalmusik

begegnen, von deren Beschaffenheit wir uns aber mangels aller Monumente kaum einen Begriff machen können. —

Auffallen wird auch der scharfe Gegensatz, in welchen sich der Verfasser in der Frage der Mehrstimmigkeit bei den Griechen gegenüber den Darstellungen Westphals und Gevaerts stellt. Hier könnte es scheinen, als genüge das Werk nicht der als Programm anerkannten Aufgabe, die Ergebnisse der Einzelforschungen zusammenzufassen. Gegen eine solche Auffassung der Aufgabe sei aber ein für alle Mal Protest erhoben. Nicht eine kritiklose Zusammentragung der angeblich erwiesenen Schlußbehauptungen der verschiedenen Forscher kann vernünftigerweise das erstrebte Ziel sein, sondern vielmehr eine gewissenhafte Prüfung und Vergleichung mit bestimmter Ablehnung alles dessen, was übers Ziel hinausschießt und sich auf das Gebiet phantastischer Konstruktion verirrt. Eine gewisse unbarmherzige Nüchternheit ist der Geschichtsschreibung unentbehrlich, nicht nur gegenüber allgemein verurteilten monströsen Auswüchsen wie der »westphalisierten« Überarbeitung des ersten Bandes von Ambros' Musikgeschichte durch B. v. Sokolowski oder Fr. v. Driebergs »Kunst der Komposition ... nach griechischen Grundsätzen«, sondern auch gegenüber vorsichtigeren und geistreicheren Kombinationen, wie z. B. Gevaerts Klassifizierung der altkirchlichen Hymnen und Antiphonen nach den leider selbst noch unerklärten Favoritskalen der Kitharistik der römischen Kaiserzeit. Bei allem Respekt vor der Gelehrsamkeit Gevaerts und seiner Mitarbeiter muß doch schon jetzt betont werden, daß die Kunstbauten, welche er mit Genie und Geschmack aufgeführt hat, allmählich abbröckeln und rissig werden. Gevaert begegnet sich mit seinem großen Vorgänger Fétis darin, daß er große Würfe wagt, Jahrhunderte überwölbende Brücken spannt; er ist zwar minder naiv und vorsichtiger als Fétis, aber doch noch lange nicht vorsichtig genug. Deshalb erschien es untunlich, die Musik des Altertums und die frühmittelalterliche Kirchenmusik einfach im Lichte der Auffassung Gevaerts wiederzugeben. Der Verfasser kann das nur mit aufrichtigem Bedauern konstatieren; denn es wäre gewiß eine angenehmere Aufgabe, solche stilvoll abgerundete Schilderungen größerer Epochen im Abriß wiederzugeben, anstatt die schadhaften Träger aufzuweisen, auf denen die kühnen Konstruktionen ruhen.

Leider steht es nicht anders in der Neumenfrage. Trotz der Publikation einer großen Zahl von Spezialarbeiten zum Teil sehr großen Umfangs über die Tonhöhenbedeutung und die Rhythmik der Neumen der Zeit vor Guido, sind wir auch heute noch außerstande, eine linienlose Neumierung auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zu entziffern. An die Stelle des naiven Vertrauens

auf den künstlerischen Instinkt, mit welchem 1852 Coussemaker die Übersetzung eines »planctus Karoli«, eines »modus Ottinc« usw. unternahm, ist zwar eine größere Vorsicht getreten. Man arbeitet mehr mit philologischen Methoden und verzichtet lieber auf den Gedanken, in den Notierungen des 8.—10. Jahrhunderts wirkliche Melodien vor sich zu haben, in der Hoffnung, in den Gesetzen einfacherer Sprachbetonung und Interpunktion einen Schlüssel für die Tonhöhenbedeutung der Neumen zu finden.. Das ist wenigstens der Standpunkt O. Fleischers in seinen »Neumenstudien« (1895—97), der in allem Ernste die Frage der Entzifferung der Neumen endgültig gelöst zu haben vorgibt. Scheinbar berührt sich Fleischer mit Gevaert, sofern auch letzterer eine Entwicklung von einfach syllabischer Komposition zu kunstvoll verzierter Melodik annimmt. Aber, wenn man näher zusieht — welcher bodenlose Abgrund zwischen beiden Standpunkten! Nach Gevaert sind auch die ältesten und einfachsten Hymnen und Antiphonen, für die er die direkte Herkunft aus der antiken Musik annimmt, wirkliche Melodien, während nach Fleischer (II. 120) erst im 10. Jahrhundert durch die Sequenzen sich der Geschmack an eigentlicher Melodiebildung entwickelt hätte und dadurch die alte Rezitationsweise untergegangen wäre. Das ist wiederum so ein Beleg für die gänzliche Unmöglichkeit, die »Resultate der neuesten Forschung« in eine allgemeine Darstellung einzuarbeiten; aber auch eine Widerlegung der einzelnen Thesen und Schlüsse, durch welche Fleischer zu seiner vermeinten Lösung der Neumenfrage kommt, ist nicht wohl in die allgemeine Darstellung selbst aufzunehmen, sondern kann nur für einen Exkurs im Anhange in Frage kommen.

Angesichts der stetig sich mehrenden Neudrucke älterer Musik erschien eine Aufnahme von Illustrationsbeispielen nur mehr in sehr beschränktem Maße erforderlich. Selbst für das heute noch beinahe ganz im Dunkel liegende 14. Jahrhundert stehen ja Veröffentlichungen größeren Umfangs in naher Aussicht (durch Fr. Ludwig). Durch die Einschränkung der Musikbeilagen wurde aber viel Raum für die räsonierende Betrachtung gewonnen, auf welche es doch natürlich in erster Linie ankommt.

Freilich wäre es aber sehr erwünscht, daß auch dem minder bemittelten Musikstudierenden die zum Teil sehr kostspieligen Neuausgaben in umfassendem Maße zugänglich gemacht würden. Das ist leider bis heute nur in sehr wenigen Städten der Fall, in denen eine öffentliche Musikbibliothek oder ein akademisches musikwissenschaftliches Institut ihren Bedürfnissen entgegenkommt. Hier Wandel zu schaffen, sollten sich alle, die es mit der Musikbildung ernst meinen, recht sehr angelegen sein lassen. Für Städte mittlerer Größe,

in denen eine Anzahl Musikschulen einander Konkurrenz machen, sollte es doch erreichbar sein, Vereine zu begründen, deren einziger Zweck die Ansammlung von Musikbibliotheken für Studienzwecke wäre. Daß die Herausgeber der großen Sammelwerke den Vereinen einen hohen Rabatt bewilligen würden, ist zweifellos, da sie durch Förderung derartiger Sammelstätten nicht nur den Interessen der Kunst dienen, sondern auch ganz neue Absatzgebiete für diese schwerwiegenden Verlagsartikel schaffen würden.

Möchte diese Anregung fruchtbaren Boden finden und nicht ungehört verhallen! Lasse man sich nicht durch die Schwierigkeit des ersten Anfangs von derartigen Unternehmungen abschrecken, nämlich durch den Umstand, daß der Anfang einer solchen Sammlung ja freilich noch keine Bibliothek ist! Gut Ding will Weile. Stehen nur erst einmal eine Anzahl Bände der Denkmäler-Publikationen nebeneinander, so wird sich bald genug durch billige Gelegenheitskäufe, Schenkungen usw. der Bestand mehren. Ein Raum für die Aufstellung mit einem Arbeitstisch ist schließlich wohl überall aufzutreiben; wächst aber erst die Bibliothek und ihre Benutzung, so ist zu Sorgen gar kein Anlaß mehr.

Leipzig, Ostern 1904.

H. R.

Inhalt.

II. Kapitel: Chortänze (§§ 6—9).

III. Kapitel: Die Lyrik (§§ 10—12).

IV. Kapitel: Das Drama und die Virtuosen des Dithyrambus (§§ 13—16).

Einleitung.

Wenn wir eine Darstellung der Geschichte der Musik sogleich mit der Musik der Griechen anheben lassen, so bedarf ein solches Vorgehen wohl einiger erklärenden Worte. Der breite Raum, den in andern Musikgeschichten die Musik der Chinesen, Ägypter, Inder und auch der Hebräer einnimmt, kann wohl die Frage veranlassen, ob nicht eine rationelle chronologische Ordnung die Vorausschickung eines Abschnittes über die Musik der Völker bedingt, deren Kultur hinter das Zeitalter der Blüte Griechenlands zurückreicht. Bei näherer Betrachtung ergibt sich aber doch, daß wir ein Recht haben, von einer solchen streng chronologischen Ordnung abzusehen und das wenige Positive, was wir über die Musik der ältesten Kulturvölker beizubringen vermögen, vielmehr gelegentlichen vergleichenden Ausblicken vorzubehalten. Denn irgendwelcher genetische Zusammenhang ist zwischen der sehr alten Musikkultur der Chinesen und derjenigen der Griechen nicht erkennbar, und von der Musik der Ägypter wissen wir außer bildlichen Darstellungen von Instrumenten überhaupt doch eigentlich nichts. Bezüglich der Musik Indiens ist allergrößte Vorsicht geboten, da nicht zu entscheiden ist, was in ihr alter, vorgriechischer und was vielmehr mittelalterlicher, arabischer Kultur angehört. Die Musik der Hebräer lebt vielleicht sogar noch heute in Elementen des altüberkommenen kirchlichen Gesanges fort; aber im übrigen wissen wir auch von ihr so gut wie nichts und können es verantworten, wenn wir auch sie nur rückblickend von der christlichen Kirchenmusik aus bedenken. Dagegen liegt aber der direkte Zusammenhang der abendländischen Musikkultur mit der griechischen offen zutage; sowohl die praktische Musikübung als insbesondere auch die Theorie der Musik hat der europäische Westen tatsächlich von den Griechen übernommen und fortgebildet; deshalb mögen uns die in sagenhaftes Dunkel verlaufenden Anfänge der griechischen Musik zugleich als Grenze der Darstellung nach rückwärts gelten, zumal gerade die Anfänge der griechischen Musik uns Anlaß geben werden, des uralten chinesischen Tonsystems zu gedenken. A. W. Ambros hat in seiner »Geschichte der Musik« (1862—1878) den gegenteiligen Weg eingeschlagen und beginnt mit Proben der Musikübung von Naturvölkern, in welcher er den natürlichen Ausgangspunkt der Entwicklung kunstmäßiger Musik sehen zu müssen glaubt.

Dagegen läßt sich einwenden, daß immerhin fraglich ist, inwieweit sich in den Gesängen besonders asiatischer Völker Nachwirkungen und Reste untergegangener Kulturen verbergen. Doch sei gern anerkannt, daß Ambros' Buch durch seinen allgemeinen kulturhistorischen Hintergrund den Vorzug lebendiger Anschaulichkeit gewinnt, während vorliegender Darstellung vielleicht der Vorwurf allzu großer Beschränkung auf das rein Musikalisch-Sachliche gemacht werden kann. Selbst auf einem zu farbenreicherer Ausführung so verlockenden Gebiete wie dem der klassischen Zeit des Griechentums hat der Verfasser es vorgezogen, sich streng an sein Thema zu halten und von weiter ausholenden allgemeinen Schilderungen abzusehen, um möglichst Raum und Interesse für das eigentlich Musikalische zu sparen. Ist doch an gelehrten und zugleich glänzend geschriebenen Werken über griechische Kultur und Kunst wahrlich kein Mangel. Dagegen ist die Zahl der sich speziell mit der Musik der Griechen beschäftigenden Arbeiten immerhin beschränkt, und fehlt es vor allem an zusammenfassenden Darstellungen der Ergebnisse vieler kleinen Spezialstudien. Doch wird freilich immerhin die Musik des klassischen Altertums auch von der allgemeinen Geschichtschreibung eingehender berücksichtigt als die Musikpflege im Mittelalter, aus dem nicht wohl zu übersehenden Grunde, daß wie die Kunst überhaupt so besonders auch die Musik im öffentlichen Leben der Griechen eine seither nicht wieder erreichte bedeutsame Rolle spielte und sogar in umfassendem Maße Gegenstand der Staatenverfassung und Gesetzgebung war. Ist es doch für den Hellenismus geradezu charakteristisch, daß nicht Kriege und Siege, nicht Städte- und Staatengründungen und nicht Herrscherlebenszeiten die Grundlage ihrer Zeitrechnung bildeten, sondern vielmehr jene Festspiele zu Olympia, in denen die auf harmonische Ausbildung des Körpers und Geistes gerichtete Erziehungsweise der Griechen ihren prägnantesten Ausdruck fand. Wenn auch gerade bei den olympischen Spielen weder die Musik noch überhaupt die Kunst an den Agonen (Wettkämpfen, Preisbewerbungen) beteiligt war, vielmehr diese nationalen Hauptspiele zunächst etwa unsern großen Turnfesten, verbunden mit Wettrennen und Regatten, vergleichbar scheinen, so spielten doch die schönen Künste eine ganz hervorragende Rolle bei der gesamten äußern Gestaltung der Feste und besonders bei ihrer abschließenden Krönung durch Verherrlichung der Sieger in Preisliedern, zu denen die hervorragendsten Dichterkomponisten ihr Bestes beisteuerten. Es genüge hier, einen Pindar zu nennen, dessen olympische, pythische, isthmische und nemeïsche Epinikien, Gesänge zu Ehren der Sieger bei den vier großen nationalen Festspielen, die höchste Gipfelung

der antiken Lyrik bilden. Bedenkt man aber ferner, daß die olympischen Siege auch durch die bildende Kunst in Gestalt von Weihgeschenken aller Art, Reliefdarstellungen, ja in Standbildern der Sieger selbst der Nachwelt überliefert wurden, daß ferner mit den Festen feierliche Opfer verbunden waren, bei denen ebenso wie bei den prunkenden Umzügen und vollends bei der abschließenden Siegesfeier im Prytaneion Gesang, Instrumentenspiel und pantomimischer Tanz wesentliche Faktoren waren, so erscheinen doch auch die olympischen Spiele in ganz eminenter Weise vom Nimbus antiker Kunstübung umstrahlt. Bei den durchaus dem Apollonkultus geweihten pythischen Spielen zu Delphi aber bildeten die musischen Agone geradezu den Mittelpunkt des Festes, weshalb sie unser Interesse in hervorragendem Maße in Anspruch nehmen müssen. Die nemeïschen Spiele und die isthmischen Spiele waren ähnlich wie die olympischen gymnastische und sportliche, und nahmen erst spät, die nemeïschen gegen Ende der Selbständigkeit Griechenlands, die isthmischen erst in der römischen Kaiserzeit musische Agone auf, so daß auch bei ihnen in der klassischen Zeit die musischen Künste nur für die äußere Umrahmung der Feste von Anfang an und fortgesetzt ihre bereits gekennzeichnete Rolle spielten. Die Folge dieser die Teilnehmer aus ganz Hellas zusammenrufenden großen nationalen Festspiele war so geordnet, daß die pythischen, isthmischen und nemeïschen sich möglichst auf die drei Jahre verteilten, in denen keine Olympien stattfanden (die Pythien im dritten, die Nemeen im zweiten und vierten, die Isthmien im ersten und dritten Jahre jeder Olympiade). Neben diesen nationalen Festen bestanden durch Jahrhunderte während der Blütezeit der Nation eine große Zahl zum Teil hinter denselben in keiner Weise zurückstehender Feste der Einzelstaaten, so besonders in Athen die großen und kleinen Panathenäen, die Eleusinien, die großen städtischen und die kleinen ländlichen Dionysien, eine ganze Reihe von Erntefesten (Thargelien, Pyanopsien, Lenäen, Anthesterien usw.), in Sparta bzw. dem nahen Amyklä die Hyakinthien und Karneen, in Argos das Herafest, in Theben das Heraklesfest und die Daphnephorien, in Delphi außer den Pythien noch die Theophanien, Theoxenien und Soterien (sämtlich zu Ehren Apollons), in Delos, der angeblichen Geburtsstätte des Apollon, die Apollonien und Delien, in Arkadien die Lykäen, in Rhodos die Haliäen und Dionysien usw. Der Kalender der Griechen war durchsetzt mit Festtagen, ja Festwochen, so daß das Fehlen eines dem Sabbat der Hebräer oder dem Sonntage der Christen entsprechenden arbeitsfreien Tages jeder Woche dadurch mehr als aufgewogen wurde, und das ganze Jahr eine lange Kette von Festen

bildete, welche nur der festlose unwirtliche November (Maimakterion) unterbrach. Wir werden auf manche dieser Feste eingehender zurückkommen, soweit dieselben entweder regelmäßige musikalische Agone aufweisen oder doch überhaupt in reicherem Maße die Musik heranziehen. Sind doch die Dionysien zu Athen die Geburts- und dauernde Pflegestätte der dramatischen Dichtkunst, die aber bei den Griechen ähnlich wie im modernen Musikdrama eine ideale Konkurrenz aller Künste vorstellte. Saitenspiel und Aulosspiel mit oder ohne Gesang und mit oder ohne Tanz und Gebärdenspiel fehlten kaum bei einer festlichen Veranstaltung der Griechen.

Es mutet uns Heutige gar seltsam an, zu erkennen, welche dominierende Stellung der Kunst in der gesamten Organisation der griechischen Staaten zugewiesen war; lag doch die Leitung der musischen Agone und die Zuerkennung der Preise in den Händen der höchsten Beamten, und bildete doch die Unterweisung in den Künsten einen integrierenden Bestandteil der gesamten Jugenderziehung. Man muß geradezu den Gesamtgeist, der das Hellenentum beherrscht, als einen künstlerischen bezeichnen. Dünkt es uns auch heute grausam, daß körperliche Gebrechen den Griechen sozusagen entehrten, so ist doch jedenfalls diesem durchgeführten Schönheitskultus uneingeschränkte Bewunderung zu zollen. Nicht nur Dichtung, Musik und Mimik oder Tanz galten den Griechen als zu enger Einheit verbunden, sondern auch die Körperkraft und Körpergewandtheit erschienen ihnen im Lichte künstlerischer Vollkommenheit. Sehr hübsch ist eine diesbezügliche Auslassung des Athenäus, eines zwar erst zu Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr. schreibenden, aber aus guten alten Quellen schöpfenden Schriftstellers, in seinem »Deipnosophisten« (XIV. 25—26): »Auch beim Tanz und Gang ist gefällige Haltung (εὐσχημοσύνη) und Regelmäßigkeit (κόσμος) schön, und Unordnung (ἀταξία) und Ungeschick (φορτικόν) häßlich. Deshalb erfanden die Dichter seit alters für freie Männer den Tanz und bedienten sich der Gesten (σχήμασι) als sichtbaren Ausdrucks (σημείοις) des Inhaltes der Gesänge, wobei sie stets auf edeln Anstand (εὐγενές) und Würde (ἀνδρῶδες) hielten (in den sogenannten Hyporchemen) .... So war der Reigen (χόρος) eine Art Schaustellung, bei der nicht nur allgemein die gute Bildung (εὐταξία), sondern auch die sorgsame Körperpflege (σωμάτων ἐπιμελεία) zur Geltung kam . . . Die Bildwerke der alten Plastiker (δημιουργοί) sind zugleich Denkmäler (λείψανα) der alten Tanzkunst . . . Daher in ihnen die sorgfältige Ausarbeitung der Gliederstellungen (χειρονομία), da sie auch in diesen schöne und freie Bewegungen (κινήσεις) suchten . . . Die Gesten (σχήματα) übertrug man von da auf die Reigen und von den Reigen auch auf die Ringschule

(παλαίστρα). So erwarben sie in der Musik wie in der Körperbildung mannhaften Ernst (ἀνδρεία), und auch für die Bewegungen in Waffen übten sie sich nach dem Rhythmus des Gesanges (μετὰ τῆς ᾠδῆς). So entstanden die sogenannten Pyrchiche und alle Tänze dieser Art.« Das daselbst zitierte Wort des Sokrates, daß der beste Tänzer auch der beste Krieger sei, wird durch diese Ausführung wohl verständlich.

Aber dem hellenischen Geiste sind nicht nur die Künste untereinander zu inniger Einheit verbunden, sondern es verfließen auch viel mehr als für die moderne Welt die Grenzen von Kunst und Leben; die Tendenz, die Künste ihren vergoldenden Schein über die gesamte bürgerliche Existenz ausbreiten zu lassen, das ganze Menschendasein mit Harmonie und Eurhythmie zu durchtränken, ist unverkennbar. Das Wort des Platon: πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας δεῖται (Protagoras 326 B) ist für den Griechen keine hohle Phrase, sondern Grundlage seiner Weltanschauung.

Der Anteil der Musik an dieser künstlerischen Gestaltung des Lebens ist ein sehr großer, nicht nur in dem allgemeinen Sinne, in welchem die Griechen unter einem ἀνὴρ μουσικός einen gebildeten, d. h. mit seinem ganzen Denken und Empfinden auf einer höheren Stufe stehenden Menschen verstanden und unter einem ἀνὴρ ἄμουσος einen gemein und niedrig denkenden, sondern auch in dem speziellen Sinne der Pflege der Musik als Sonderkunst. Nicht nur bei den großen Nationalfesten und den Lokalfesten der Einzelstädte, nicht nur bei allen Kultushandlungen im Tempeldienst, nicht nur in der Palästra und überhaupt beim Unterricht der Jugend, sondern auch bei alltäglichen Arbeiten der verschiedensten Berufsarten, sofern dieselben eine Mehrheit zugleich beschäftigten, und auch im häuslichen Leben, zum mindesten bei den Gastmählern, gilt Musik dem Griechen als unentbehrlich.

Freilich darf man aber in der Musik des klassischen Altertums nicht die Eigenschaften unserer modernen Musik suchen; was sie von dieser in erster Linie scharf und durchgreifend unterscheidet, ist vor allem das gänzliche Fehlen der uns Heutigen so vertrauten und so unentbehrlich dünkenden harmonischen Vollstimmigkeit. Der Begriff des Akkords im modernen Sinne ist der antiken Musik und ihrer Lehre durchaus fremd. Diese Erkenntnis ist bereits den ersten abendländischen Gelehrten, welche beim Wiederaufleben des Interesses für die antike Kultur die Werke der griechischen Lehrmeister der Musik aufschlugen, mit Sicherheit aufgegangen, und alle Versuche bis auf den heutigen Tag, aus einzelnen ihrer Bedeutung nach unsicheren Stellen der Autoren das Gegenteil zu erweisen, sind

fehlgeschlagen und werden zweifellos auch fürderhin fehlschlagen. Natürlich wird diese Kardinalfrage, die besonders in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts hitzige Fehden der Gelehrten veranlaßt hat, uns ihres Orts ausführlich beschäftigen, zumal gerade unter den angesehensten neueren Arbeitern auf dem Gebiete der antiken Musik sich wiederum mehrere gefunden haben, welche mit Zähigkeit an der Annahme einer wenn auch beschränkten Mehrstimmigkeit oder, wie sie es geradezu nennen, einer Art Kontrapunkt für die Griechen festhalten. Die geregelte Mehrstimmigkeit ist aber durchaus eine Errungenschaft der abendländischen Musik und liegt in ihrer allmählichen Entwicklung von primitiven Versuchen bis zu ihrer heutigen Höhe klar vor unsern Augen, und selbst ihre allerersten Anfänge sind dem Grundwesen der antiken Musik fremd und zuwider.

Fest steht ja allerdings, daß die Griechen nicht nur einzeln, sondern auch im Chor und sogar gleichzeitig mit hohen (Knaben- oder Frauen-) und tiefen (Männer-) Stimmen gesungen haben; ebenso wissen wir aus nicht mißzudeutenden Aussagen der Schriftsteller, daß die Alten Instrumente in größerer Zahl zu gemeinsamem Spiele vereinigten, auch daß Saiteninstrumente und Blasinstrumente zu gemeinsamem Musizieren verbunden wurden. Daß aber diese instrumentalen Ensembles sich himmelweit von unseren Symphonien unterschieden, daß dieses Zusammenmusizieren gerade so wie auch das Singen verschiedenartiger Stimmen im Chor sich durchaus nur auf den Vortrag derselben Melodie in verschiedener Oktavlage beschränkt hat, steht außer allem Zweifel. Das künstliche Gebäude der vermeintlichen Mehrstimmigkeit bei den Griechen bricht bei besonnener Deutung aller der in Frage kommenden Stellen im Sinne der durch die ausführlichen Darstellungen der antiken Theorie gefestigten Tradition in sich zusammen, und es kann höchstens zugegeben werden, daß die Griechen eine Art Verzierung oder Variierung der Melodie gekannt haben, indem das begleitende Instrument, das fortgesetzt die Melodie der Singstimme mitspielte, an geeigneten Stellen einzelne weitere Töne einschaltete und gelegentlich Pausen der Melodie durch deren Zeitwert ausfüllende, den Rhythmus ergänzende Töne überbrückte. Das aber ist ganz gewiß nicht eine wirkliche Mehrstimmigkeit, sondern nur gerade ein Beweis dafür, daß das Unisono die unerschütterliche Grundlage der antiken Ensemblemusik war.

Der Weg, den unsere Wanderung durch die Musik des Altertums zu nehmen hat, kann leider nicht wohl ein einfach der chronologischen Ordnung folgender sein, sondern wird mancherlei Windungen machen müssen, wenn es gelingen soll, einigermaßen

zu einer wirklichen Übersicht zu gelangen. Die schlichte chronologische Ordnung ist darum nicht durchführbar, weil wir einerseits Kunde von manchem Detail der Musikübung haben, für welches aber eine auch nur annähernde Zeitbestimmung fehlt; ferner weil uns verhältnismäßig späte Schriftsteller Aufschlüsse über weit zurückliegende Epochen neben solchen über spätere Zeiten vermittelt haben. Auch der Umstand, daß die Überreste der praktischen antiken Musik, die Monumente, trotz der zahlreichen Funde der letzten 20 Jahre doch immer noch sehr spärliche sind, erschwert eine einfache einmalige Abhandlung nach Epochen. Vor allem aber würden Teile der antiken Musiklehre, die uns in fast erschöpfender Behandlung durch eine größere Zahl von Theoretikern vorliegen, ein wiederholtes Zurückgreifen auf bereits früher Erörtertes notwendig machen und ein Zerreißen des Zusammenhanges veranlassen, das das Verständnis der Entwicklung nur gefährden müßte. Deshalb empfiehlt sich vielmehr eine Einteilung nach Stoffgebieten, welche einzeln im Zusammenhange zu Ende behandelt werden. Die bei solcher Anordnung notwendig werdende Wiederholung kann dann nur das historische Grundgerüst angehen, dessen mehrmalige Auffrischung in der Erinnerung aber nur der Deutlichkeit und Verständlichkeit dienen wird. Im wesentlichen wird es sich um zwei Hauptteile handeln, deren erster die praktische Kunstübung angeht, d. h. das allmähliche Aufkommen der einzelnen Formen der Kunstmusik nachweist, während der zweite die antike Musiktheorie, also die Intervallen- und Skalenlehre mitsamt der Kunde der Notenschrift darzustellen hat. Daß bei solcher Ordnung der praktische Teil in gewissem Sinne als der mehr abstrakte und der theoretische als der konkretere erscheinen wird, liegt in der eigenartigen Natur der Verhältnisse, weil die geringe Zahl der Überreste des musikalischen Teils der antiken Gesangswerke leider nicht zu einer fortlaufenden Illustrierung der Formengeschichte ausreicht, während das Tonsystem und die Notenschrift in so vielfachen Darstellungen auf uns gekommen sind, daß für diesen Teil kaum wirkliche Lücken in einer vollkommen anschaulichen Darstellung bleiben. Übrigens berechtigen die in unserer Zeit in immer größerem Maßstabe in Angriff genommenen Ausgrabungen in Griechenland, Italien, Kleinasien und Ägypten zu der Hoffnung, daß die Zahl der Denkmäler der antiken Musikkultur in Zukunft weiter wachsen und uns vielleicht doch noch einmal instand setzen wird, unsere Kenntnis der antiken Theorie und Notenschrift praktisch ausgiebiger zu verwerten, so daß schließlich auch unsere Kenntnis der Formen der antiken Musikübung nicht mehr nur Theorie ist.

Einer der hervorragendsten griechischen Musiktheoretiker, Aristides Quintilianus, hat uns eine schematische Übersicht der einzelnen Felder entworfen, in welche das gesamte Gebiet der Musikwissenschaft sich für die Betrachtung scheidet.

I. Θεωρητικόν	A. Φυσικόν	α. ἀριθμητική	I. Theoretischer Teil	A. Naturwissenschaft	α. Arithmetik (Musikalisches Rechnungswesen).
		β. φυσική			β. Physik (Akustik und Physiologie der Hörvorgänge).
	B. Τεχνικόν	γ. ἁρμονική		B. Eigentliche Kunstlehre (Theorie)	γ. Harmonik.
		δ. ῥυθμική			δ. Rhythmik.
		ε. μετρική			ε. Metrik.
II. Πρακτικόν (παιδευτικόν)	C. Χρηστικόν	ζ. μελοποιία	II. Praktischer Teil (Angewandte Kunstlehre)	C. Komposition.	ζ. Melodieerfindung.
		η. ῥυθμοποιία			η. Strophenbildung.
		θ. ποίησις			θ. Dichtung.
	D. Ἐξαγγελτικόν	ι. ὀργανική		D. Vortrag	ι. Instrumentenspiel.
		κ. ᾠδική			κ. Gesang.
		λ. ὑποκριτική			λ. Mimik.

Wenn auch diese Übersicht uns heute nicht ganz erschöpfend scheint, so macht sie uns doch schnell klar, wie sich die beiden Teile gegeneinander abgrenzen, welche wir in unserer Betrachtung unterscheiden wollen. Die von Aristides an die zweite Stelle gesetzte angewandte Kunstlehre wird uns zuerst beschäftigen, und zwar in allen ihren Teilen. Will uns in diesem Teile die Dreiteilung des Χρηστικόν (der praktischen Komposition) in Melopöia, Rhythmopöia und Poiesis zunächst nicht recht in den Sinn, sofern sie mehr oder minder nur als eine Wiederholung der Dreiteilung des Τεχνικόν erscheint, so wird doch gleich der erste Teil unserer Untersuchungen uns den praktischen Wert dieser Aufstellung klar machen. Denn wir werden uns bei der engen Verstrickung der Musik mit der Poesie wegen des fast gänzlichen Fehlens der Melodien für einen großen Teil der Kompositionsformen darauf angewiesen sehen, von der Strophenbildung (ῥυθμοποιία) und der Stoffgruppierung (ποίησις) der erhaltenen Dichtungen Schlüsse auf die Gestaltung der nicht erhaltenen Melodien zu machen; die unter dem Namen Harmonik sich bergende Lehre von den Melodiegrundlagen als Teil der theoretischen Kunstlehre gibt uns

Aufschluß über die einzelnen Skalen und deren logische Konstruktion, nicht aber über deren praktische Verwendung und Verbindung in der Komposition, sowenig die Rhythmik die Verbindung der einzelnen entwickelten Versformen lehrt. Am stiefmütterlichsten ist jedenfalls die Dichtung in dem theoretischen Teile bedacht, da außer der Lehre von den Silbenquantitäten (Metrik) doch wohl auch die allgemeine Phonetik (Lautlehre) sowie die gesamte Grammatik und Syntaxis eine ähnliche Stellung in der freien Handhabung der Mittel in der Dichtung selbst einnehmen, wie die Harmonik und Rhythmik in der musikalischen Komposition. Es zeigt sich da eben doch, daß Aristides ein Musiker war und daher speziell die Musik bei seiner Einteilung im Auge hatte. Nur ein scheinbarer Mangel der Tabelle ist das Fehlen des Tanzes, der durchaus als in der ὑποκριτική inbegriffen zu verstehen ist. Im Sinne unserer heutigen strengeren Scheidung der Künste gehört ja freilich die Mimik (als Gebärdenspiel und Tanz) ebensowenig wie die Dichtung, ja noch weniger, zur Musik im engern Sinne. Denn wenn der Sprache zweifellos noch spezifisch musikalische Elemente im musikalischen Klange innewohnen, kann das gleiche von der lediglich zum Auge sprechenden Mimik nicht ausgesagt werden. Die Berechtigung zu der Einstellung auch dieser Kunstform ergibt sich aber wieder aus der von Anfang und fortgesetzt zu konstatierenden innigen Verbindung der sämtlichen energischen Künste, d. h. der das Kunstwerk als ein Stück wirkliches Leben vor Auge und Ohr im zeitlichen Geschehen entwickelnden Künste; nicht nur sind im Gesange Dichtung und Musik, und im Tanze Gebärdenspiel und Musik zu fester Einheit verbunden, sondern alle drei verschmelzen im Chorreigen zu einer Gesamtkunst, für welche die Griechen den Ausdruck Musik in seiner weitesten Bedeutung anwenden.

In den Rahmen des ersten Teils gehören natürlich auch die Notizen der Schriftsteller über die in die geschichtliche Entwicklung nicht wohl einzugliedernden volksmäßigen Gesänge, die wir wohl getrost Volkslieder nennen dürfen, mögen dieselben durch den Charakter der Arbeit erzeugte Arbeitslieder oder dem Hinsterben und Wiedererwachen der Vegetation gewidmete Naturbetrachtungen im Gewande der Erinnerung an mythische Personifikationen sein. Da über das Alter dieser Lieder Feststellungen großenteils ganz unmöglich sind, und leider auch mangels Überlieferung der Melodien ihre Unterordnung unter bestimmte Kategorien der Kunstmusik nicht angeht, so ist es wohl angebracht, dieselben der eigentlichen historischen Darstellung des ersten Teils vorauszuschicken.

Die Quellen.

Bevor wir in die Darstellung selbst eintreten, ist es geboten, die Quellen nachzuweisen, aus welchen unsere Kenntnis der Musik des Altertums geschöpft ist. Da ist denn vor allem erst wieder zu konstatieren, daß von den speziell der Darstellung der Theorie und Praxis der Musik gewidmeten Schriften der klassischen Zeit des Altertums nur ein ganz geringer Teil auf uns gekommen ist. Wenn auch gewiß in die Angaben späterer Schriftsteller sich manche Ungenauigkeit und Übertreibung eingeschlichen hat, so z. B. wenn dem Aristoxenos 452 Werke zugeschrieben werden, so steht doch leider außer Zweifel, daß eine große Zahl von Werken, deren Kenntnis uns in hohem Grade interessant und lehrreich sein würde, wahrscheinlich hoffnungslos verloren ist. Immerhin haben sich aber doch eine recht stattliche Zahl von Werken über Musik durch die Stürme der Zeitalter zu uns herüber gerettet, und noch größer ist die Zahl der Werke, welche gelegentlich auf Musikalisches zu sprechen kommen und damit Ergänzungen zu den erhaltenen Fachschriften liefern. Wir wollen alle diese Schriften ohne weitere Unterscheidung kurz in chronologischer Folge Revue passieren lassen, doch mit Übergehung der griechischen und römischen Dichter, welche ja, beginnend mit Homer, selbstverständlich öfter der Schwesterkunst Erwähnung tun und manchen wertvollen kleinen Beitrag zur Kenntnis besonders der praktischen Musikübung geben. Gerade für die ältesten Zeiten sind zwar sogar die Dichter die einzige zeitgenössische Quelle, da es naturgemäß geraume Zeit dauerte, bis sich eine Theorie der Musik und ein Interesse für ihre Geschichte zu entwickeln begann. Aber die Dichter gerade der älteren Zeit sind eben zugleich die Komponisten und werden uns daher nicht in der Einleitung als Schriftsteller über ihre Kunst, sondern vielmehr im Haupttexte selbst als schaffende Künstler zu beschäftigen haben. Wichtige Beiträge und wertvolle Ergänzungen und Bestätigungen der durch die antiken Schriftsteller übermittelten Nachrichten und Kenntnisse liefern die Jahrtausende überdauernden, in Stein gemeißelten Inschriften, die ja dank den Sammlungen von Boeckh, Franz, Kirchhoff, Curtius, Köhler, Dittenberger usw. dem Studium bequem zugänglich gemacht sind. Doch war ihre Ausgiebigkeit für die Musik nicht allzu groß, bis die neuesten Funde

sogar ganze Musikstücke in Lapidarschrift zutage förderten. Neben den Inschriften sind Abbildungen musikalischer Instrumente in plastischer und malerischer Darstellung für die historische Forschung von Bedeutung. Doch stehen natürlich die Mitteilungen der Schriftsteller in der ersten Linie. Leider reichen dieselben nicht allzuweit zurück.

Der Mann, dem die Geschichte das Verdienst zuschreibt, die ersten Grundlagen der Theorie der Musik gelegt zu haben, der große Philosoph **Pythagoras von Samos** im 6. Jahrhundert v. Chr., hat allem Anscheine nach überhaupt seine Lehren nicht schriftlich aufgezeichnet, und auch von seinen direkten Schülern ist nur wenig erhalten, nämlich einige Fragmente von Schriften des etwa um 540 anzusetzenden **Philolaos**, darunter einiges wenige über Musik. Vgl. die Studie von August Boeckh »Philolaos des Pythagoreers Lehre nebst den Bruchstücken« (Berlin 1819), sowie C. v. Jan, Musici Scriptores Graeci (Leipzig 1895) S. 120 ff. in der Einleitung zur Sectio canonis des Euklid die Abhandlung »De Pythagoreorum veterum doctrina«. Nicht lange nach Philolaos blüht der Lyriker **Lasos von Hermione** (c. 508), bekannt als Lehrer Pindars(?) und Mitschöpfer des Dithyrambus. Suidas nennt ihn den ersten, der speziell über Musik geschrieben; leider kennen wir aber von seinem Werke nicht einmal mehr den Titel. Wir werden ihn aber als einen kühnen Neuerer auf dem Gebiete der praktischen Musikübung zu würdigen haben. Eine kleine Spezialstudie über Lasos schrieb Schneidewin (1842 als Einleitung zum Göttinger Lektionskatalog). Lasos und der ebenfalls in dieselbe Zeit gehörende Pythagoreer **Hippasos** von Metapontos, der auch nur aus wenigen Hinweisen späterer Schriftsteller bekannt ist (Didymus [in den Scholien zu Platons Phädrus], Theo v. Smyrna und Jamblichus), scheinen zuerst (noch vor Archytas) die Töne als Schwingungen erklärt zu haben (C. v. Jan, Script. 120 ff.).

Der große Philosoph **Platon** (427—347) war zwar kein eigentlicher Musikverständiger, hatte aber eine hohe Meinung von der Wirkung der Musik auf das Gemüt und den Charakter des Menschen, weshalb er in seinem Entwurfe eines Idealstaates auch eine bestimmte Regelung der Musikübung ins Auge faßt. Aber nicht nur in der Republik, sondern auch in einer ganzen Reihe anderer Schriften (De legibus, De furore poetico, Timaeus, Gorgias, Alcibiades, Philebus) kommt er auf die Musik zu sprechen und gibt Anhaltspunkte, die darum sehr wertvoll sind, weil die Überreste musikalischer Fachschriften aus so früher Zeit, wie gesagt, bis jetzt äußerst spärliche sind.

Ein Zeitgenosse und Freund Platons, der auch als Staatsmann und Feldherr angesehene **Archytas** von Tarent, als Philosoph und

Mathematiker der pythagoreischen Schule angehörend, hat sich eingehend mit der Theorie der Tonverhältnisse beschäftigt und ist einer der ersten gewesen, welche das Wesen des Tönens in durch die Luft fortgepflanzten Schwingungen sahen. Zitate aus seinen anderweit nicht erhaltenen Schriften (Harmonik und περὶ αὐλῶν) finden sich bei Theo von Smyrna, Ptolemäus, Nikomachus und Porphyrius.

Aristoteles (383—320) steht gegenüber der Musik etwa auf demselben Standpunkte wie Platon, auf dessen Republik er wiederholt Bezug nimmt, besonders in seinen »Politica«. Auch seine Poetik enthält einige Bemerkungen über Musik. Die unter des Aristoteles Namen bekannten Problemata, besonders die speziell auf Musik bezügliche 19. Abteilung »ὅσα περὶ ἁρμονίας«, sind wahrscheinlich erheblich später entstanden, wenn sie auch zum Teil den Ansichten des Aristoteles vollständig entsprechen. Eine Zusammenstellung aller die Musik angehenden Stellen aus des Aristoteles Schriften gab C. von Jan in seinem »Musici scriptores graeci« 1895 S. 3—35; daselbst anschließend bis S. 111 eine Textausgabe der pseudoaristotelischen Probleme, und zwar nicht nur der 19. Sektion, sondern auch der in anderen Sektionen verstreuten Fragen musikalischen Inhalts. Die Probleme haben eine ganze Reihe separater Ausgaben und Bearbeitungen erfahren, nämlich von Bussemaker 1847, Usener 1859, Barthélemy St. Hilaire 1891. Nur die musikalischen Probleme behandeln außer Jan: Chabanon 1779, Bojesen 1836, Ch. Em. Ruelle in der Revue des études grecques IV. Bd. und der Revue de philologie XV; Eichthal und Reinach ebenfalls in der Rev. d. ét. gr. V, C. Stumpf »Die pseudoaristotelischen Probleme über Musik« (1897) und allerneuestens Fr. Aug. Gevaert unter Assistenz des Philologen J. C. Vollgraff »Les problèmes musicaux d'Aristote« (2 Teile 1889—1901). Das auffallend lebhafte Interesse der Gelehrten gerade an diesem Werke erklärt sich durch die außerordentliche Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit desselben, da es (freilich ohne alles System ganz bunt durcheinander gewürfelt) allerlei Spezialfragen auf dem Gebiete der Musik aufwirft und mit wenigen Worten Antwort zu geben versucht. Daß dabei gar manches der Probleme Problem bleibt, ist freilich nicht verwunderlich. Der Name des Aristoteles, den immer noch einige Gelehrte als Verfasser annehmen (Bojesen, St. Hilaire, Westphal und Gevaert), gibt natürlich der Schrift besonderes Gewicht.

Von zwei Zeitgenossen des Aristoteles, nämlich **Glaukos von Rhegium** und **Heraklides Ponticus**, wissen wir bestimmt, daß sie größere Werke über Musik geschrieben haben, und zwar in Gestalt geschichtlicher Untersuchungen (nach Diogenes Laertios wäre

Glaukos sogar ein Zeitgenosse des Demokrit, d. h. in die Mitte des 5. Jahrh. zu setzen). Plutarch in der Schrift De musica nennt im IV. Kapitel das historische Werk des Glaukos: Συγγράμμα περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν und im III. Kapitel das des Heraklides: Συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ. Aus zwei Zitaten in des Athenäus Deipnosophisten (X. 82 und XIV. 19) geht hervor, daß das Werk Heraklids zum mindesten aus drei Büchern bestand (Ἐν τῷ τρίτῳ περὶ μουσικῆς). R. Westphal nimmt an, daß ein großer Teil der wichtigen historischen Notizen in Plutarchs De musica direkt aus Heraklides übergeschrieben ist. C. v. Jan ist der Ansicht, daß eine dem Aristoteles zugeschriebene, bei Porphyrius umfänglich exzerpierte Schrift Περὶ ἀκουστῶν den Heraklides Ponticus zum Verfasser hat (Script. 52 ff. und 135—136). Dagegen ist die 1819 einer Leipziger Ausgabe des Aelian angehängte (die Musik nicht angehende) Schrift »Περὶ πολιτικῶν« (»Heraclidis Pontici quae supersunt«) bestimmt nicht von Heraklides.

Zweifellos der bedeutendste der griechischen Musikschriftsteller der Zeit vor der römischen Invasion ist des Aristoteles Schüler **Aristoxenos von Tarent,** dessen Blütezeit um 320 zu setzen ist. Wenn auch von seinen angeblich 452 Werken nur ein kleiner Bruchteil von Musik gehandelt hat (er soll z. B. wie auch Aristoteles ein Werk über Archytas geschrieben haben), so ist doch auch von diesen Schriften weitaus die Mehrzahl bereits im 1.—2. Jahrhundert n. Chr. verloren gewesen, wo, wie wir sehen werden, eine große Zahl bedeutender Musikschriftsteller blühte. Denn leider vermögen auch deren Exzerpte nicht einmal die Lücken auszufüllen, welche die Ἁρμονικὰ στοιχεῖα, deren Schlußteil verloren ist, in unserer Kenntnis der aristoxenischen Elementartheorie der Musik lassen. Außer diesem Torso der »Elemente der Harmonik« ist nur eine ebensolche des Abschlusses entbehrende Skizze der Rhythmik des Aristoxenos auf uns gekommen; ein in dem Oxyrynchos-Papyrus (1898) gefundenes weiteres Bruchstück der Rhythmik macht den Verlust des übrigen um so empfindlicher, als es erkennen läßt, daß die bisherigen Deutungen des rhythmischen Systems des Aristoxenos auf Grund der erhaltenen Reste nicht überall das Rechte getroffen haben, und daß die uns so wenig zusagenden 5- und 7zeitigen Versfüße mindestens zum Teil sich durch Andersmessungen (Überdehnungen, Pausen) in Verhältnisse auflösen, die auch der modernen Musiklehre durchaus geläufig sind. Eine nicht erhaltene größere Schrift des Aristoxenos über Harmonik ist in der Εἰσαγωγὴ ἁρμονική des Kleonides (zur Zeit Trajans 2. Jahrh. n. Chr.), die man vielfach ganz irrig dem Mathematiker und Pythagoreer Euklid zugeschrieben, ausführlich benutzt worden, wie

C. v. Jan überzeugend nachgewiesen hat. Ebenfalls nur eine Paraphrase von Teilen der Harmonik des Aristoxenos ist der mittlere Teil (§ 33—50) des sogenannten Bellermannschen Anonymus (s. unten). Die Autorität des Aristoxenos blieb bis in die spätesten Zeiten die allergrößte; dieselbe wird schließlich doch auch durch die Polemik seiner Gegner, der sich gegen die Harmoniker wendenden pythagoreischen Kanoniker nur bestätigt. Die Überbleibsel seiner Werke haben in der Zeit seit Wiederaufleben der klassischen Studien eine ganze Reihe Ausgaben erfahren, nämlich durch Gogavinus (Venedig 1562, zusammen mit aristotelischen Fragmenten sowie der Harmonik des Ptolemäus nebst Kommentar des Porphyrius), Meursius (Amsterdam 1616, mit Nikomachus und Alypius), Meibom (1652 Antiquae musicae autores VII: Aristoxenos, Euklides [auch Kleonides], Nikomachus, Alypius, Gaudentius, Bacchius, Aristides, Marcianus Capella), Marquardt (einschließlich der Rhythmik, 1868), Westphal (einschließlich der Rhythmik, 1. Bd. Kommentar 1883, 2. Bd. Text [mit Franz Saran] 1893). Die Rhythmik gab auch Morelli 1785 heraus. Eine französische Übersetzung der Harmonik und Rhythmik veröffentlichte Ch. Em. Ruelle 1871. Das Fragment der Rhythmik im Oxyrynchos-Papyrus veröffentlichte Th. Reinach in der Revue des études grecques im 11. Bd.

Von dem um 300 blühenden, der Schule der Pythagoreer angehörenden alexandrinischen Mathematiker **Eukleides** besitzen wir eine zweifellos echte, die mathematische Bestimmung der Tonverhältnisse behandelnde Schrift Κατατομὴ κανόνος (Sectio canonis), die bezüglich der Erklärung der Schwingungsvorgänge auf Archytas fußt. Ausgaben derselben erschienen bereits im 16. Jahrhundert: Ioannes Pena (Paris 1557 mit lateinischer Übersetzung, 2. Aufl. von Dasypodius, Straßburg 1571; die Übersetzung Penas auch in Possevins Bibliotheca selecta, Köln 1607 und in der Petrus Herigonius Cursus mathematicus, Paris 1644), Marc. Meibom (Amst. 1652 A. m. a. VII) und C. v. Jan (1895). Eine französische Übersetzung veröffentlichte Ch. Em. Ruelle (Paris 1884). Die bereits erwähnte, mehrfach unter Euklids Namen herausgegebene Schrift Εἰσαγωγὴ ἁρμονική ist von Kleonides (s. unten).

Wiederum nur durch ein paar Zitate (bei Nikomachus, Theo v. Smyrna u. a.) bekannt ist eine auf die Theorie der Tonverhältnisse bezügliche Schrift des als Astronom und Mathematiker angesehenen Bibliothekars der großen Bibliothek zu Alexandria **Eratosthenes** (275—194 v. Chr.). Eratosthenes wird uns mit Archytas, Didymus und Ptolemäus als einer von denen wieder begegnen, welche für die verschiedenen internen Teilungen der Quarte, die Tongeschlechter und ihre Färbungen (Chroai) mathematische Formeln aufstellten.

Die erste Beschreibung der um 170 v. Chr. von dem Mechaniker Ktesibios in Alexandria erfundenen Wasserorgel (Hydraulis) erfolgte durch einen Schüler des Ktesibios, **Heron von Alexandria**, um 100 v. Chr. in seiner Schrift ‚Pneumatica'. Dieselbe findet sich in einem Pariser Druck v. J. 1693 (Opera veterum mathematicorum) S. 115—274, sowie in einer Neuausgabe der Pneumatica durch Schmidt (Leipzig 1899). Die Orgel hat freilich im Altertum selbst keine Rolle gespielt, sondern ist zunächst durch Jahrhunderte nur eine Art kunsttechnischer Kuriosität; bei der enormen Bedeutung aber, die sie im späteren Mittelalter und der Neuzeit erlangen sollte, sind natürlich die ersten Berichte über ihre Erfindung und die primitive Konstruktionsweise jener Erstlinge doch von besonderem Interesse. Die Beschreibung der Wasserorgel durch Heron ist bereits 1793 in deutscher Übersetzung in Vollbedings »Geschichte der Orgel« aufgenommen.

Reich an musikalischen Notizen ist das Werk ‚Disciplinarum libri IX' des vielleicht gelehrtesten aller Römer Marcus Terentius **Varro** 116—28 v. Chr. gewesen (Buch 7: De musica), welches wir aber wieder nur aus Zitaten kennen (u. a. bei Censorinus, Boethius, Marcianus Capella, Cassiodor, Macrobius und Isidor von Sevilla). Spezielles musikalische Interesse bietet seine erhaltene Satire ὄνος λύρας (vgl. E. Holzer ‚Varroniana', Gymn. Programm Ulm 1890). Die Fragmente der Satiren gab J. Vahlen heraus (1858).

Ein Zweifler an der Macht der Musik auf die Seele des Menschen tritt uns entgegen in dem Epikureer **Philodemos** aus Gadara in Syrien, einem Zeitgenossen des Cicero und Freunde des Lucius Piso. Umfangreiche Fragmente seiner Schrift περὶ μουσικῆς wurden aus einem pompejanischen Papyrus zuerst 1793 in Neapel veröffentlicht (auch in Leipzig 1795 und von Murr herausgegeben 1805). Eine Neuausgabe von Joh. Kemke erschien 1884. Vgl. auch Gomperz, Zu Philodems Büchern von der Musik (1885) und H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik (1895) S. 27 ff.

Ein Werk encyklopädischen Charakters war die Geschichte des römischen Altertums (Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία) des **Dionysios von Halikarnassos**, aus den letzten Jahrzehnten des ersten Jahrhunderts v. Chr., von deren 20 Büchern die 11 ersten erhalten sind. Nur ganz gelegentlich kommt Dionysios auf die Musik zu sprechen; doch macht H. Abert (Die Lehre vom Ethos S. 44), auf seine Untersuchungen über die musikalischen Eigenschaften der rhetorischen Sprache aufmerksam (in der Schrift περὶ συνθέσεως ὀνομάτων). Der römische Schriftsteller Marcus **Vitruvius Pollio** handelt in seinem Werke »De architectura« im 13. Kapitel des 10. Buchs von der Wasserorgel. Besser als diese durch Unverständlichkeit ausgezeichnete

Abhandlung sind einige anderen musikalischen Abschnitte (V. 4 über Harmonik, im Anschluß an Aristoxenos; V. 5 über Resonanzapparate im Theater). Vitruvius lebte unter Cäsar, Augustus und Tiberius. Auch des ebenfalls zu Ende der vorchristlichen Ära lebenden **Diodorus Siculus** »Bibliotheca historica« ist nur von untergeordneter Bedeutung für die Musikgeschichte (Ausgaben von Dindorf 1828—31, 5. Buch, und Wurm 1827—32).

Sehr bedauerlich ist auch der Verlust der Schriften des unter Tiberius (14—37 n. Chr.) zu Rom lebenden Astrologen und Philosophen **Thrasyllos** aus Rhodus, der nach Ausweis eines längeren Zitats bei Theo von Smyrna (ed. Hiller S. 47) eine eingehendere Kenntnis der Musik besessen haben muß. Er scheint zuerst die Unterscheidung ‚antiphoner' und ‚paraphoner' Konsonanzen aufgebracht zu haben. Vgl. Stumpf, Gesch. des Konsonanzbegriffs 1897 S. 50. Verstreute Notizen über die Musikinstrumente des Altertums finden sich in des Cajus **Plinius** Secundus des Älteren Historia naturalis. Plinius' Lebenszeit fällt zwischen 23 v. Chr. — 79 n. Chr. wo er bei dem Herkulanum und Pompeji vernichtenden Ausbruche des Vesuv ums Leben kam. Der vielleicht fruchtbarste der alexandrinischen Grammatiker **Didymos** zur Zeit der ersten römischen Kaiser verfaßte auch musikalische Schriften, die wir leider nur aus Zitaten (bei Bacchius, Ptolemäus und Porphyrius) kennen; derselbe ist unsterblich durch die von ihm zuerst gemachte Unterscheidung des großen und kleinen Ganztones (8 : 9 und 9 : 10), deren Differenz das der modernen Theorie wohlvertraute, nach ihm benannte ‚Didymische' Komma 80 : 81 bildet. Ausführliche Abhandlungen über die Tetrachordteilungen des Didymos schrieben der spanische Theoretiker Franc. Salinas (in seinen De musica libri VII 1577) und G. B. Doni (1593—1647) im 1. Buch seiner gesammelten Werke »Del Sintono di Didimo e di Tolemeo«. Man hat dem Ptolemäus den entschieden nicht berechtigten Vorwurf gemacht, Ideen des Didymos entwickelt zu haben, ohne ihn zu zitieren.

Einer der vornehmsten der nachchristlichen Musikschriftsteller und zweifellos einer der allerwichtigsten für unsere Kenntnis der Musik des Altertums ist der in Smyrna lebende, aus Adria in Mysien stammende **Aristides Quintilianus,** dessen Lebenszeit in das 1.—2. Jahrhundert nach Christus zu setzen ist. Nach der Annahme seines neuesten Herausgebers Albert Jahn war er ein Freigelassener des Rhetors Fabius Quintilianus. Seine drei Bücher περὶ μουσικῆς sind uns bis auf einige durch die Abschreiber verschuldete Entstellungen von Notentabellen vollständig erhalten. Hätten wir den Alypius nicht, so würde sich doch zur Not aus Aristides das System der griechischen Notenschrift

rekonstruieren lassen. Das Werk wurde zuerst von Meibom in den »Antiquae musicae auctores VII« herausgegeben (1652, mit lateinischer Übersetzung, die freilich nicht immer das rechte trifft), seitdem erst wieder durch Julius Cäsar (1862) und allerneuestens durch Albert Jahn (1882), der seiner Ausgabe den Aufsatz über Aristides aus des Fabricius Bibliotheca graeca als Einleitung vordruckte.

Der zur Zeit Trajans, zu Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr. lebende Musikschriftsteller **Kleonides** gehört, wie bereits betont, zu den hervorragendsten Bewahrern der Lehre der Aristoxenos. Seine Εἰςαγωγὴ ἁρμονική ist sogleich von dem ersten Herausgeber Georgius Valla (Venedig, 1497, 98, 99) richtig dem Kleonides zugeschrieben (im Anschluß an die benutzte Handschrift). Der zweite Herausgeber Johannes Pena (Paris 1557) schrieb sie Euklid zu, verleitet durch die Zusammenstellung des Werks mit der Κατατομὴ κανόνος des Euklid in einer andern Handschrift, indem er die Unterschrift am Ende der Schrift Euklids als Überschrift des ihr folgenden Traktats des Kleonides nahm. Die Neuausgaben der Penaschen Arbeit hielten an Euklid fest. Nur Possevin (1607) bemerkte die Inkongruenz der beiden Euklid zugeschriebenen Werke und vermutete, daß die Isogoge dem Alexandriner Pappus zugeschrieben werden müsse. M. Meibom fand zwar die Schrift als Ἀνωνύμου εἰςαγωγὴ ἁρμονική in einem Vatikanischen Kodex, gab sie aber doch unter Euklids Namen heraus (1652). Als ein noch »ungedrucktes« Werk des Pappus brachte sie 1839 J. A. Cramer. Ch. Em. Ruelle in seiner französischen Übersetzung nennt bestimmt Kleonides als Verfasser, ebenso C. v. Jan in den Musici scriptores graeci, wo das einschlägige Material ausführlich zusammengestellt ist. Eine Ausgabe von Iwanoff (1895 griechisch und russisch) gibt sie sogar wieder als Ἀνωνύμου εἰςαγωγή.

Ebenfalls in der Zeit Trajans, um die Wende des 1./2. Jahrh. n. Chr. lebte **Plutarchos** aus Chäronea in Böotien, wo er als hoher Verwaltungsbeamter mit konsularischer Würde i. J. 120 starb, nachdem er in Rom die Gunst der Kaiser Trajan und Hadrian erlangt hatte. Zwar wird bezweifelt, daß die Schrift »περὶ μουσικῆς« wirklich dem Verfasser der bekannten Parallelbiographien römischer und griechischer berühmten Männer zuzuschreiben ist, doch kann man andererseits wohl annehmen, daß der Archont von Chäronea und Leiter der pythischen Festspiele das Interesse für die ältere Geschichte der griechischen Musik entwickeln konnte, das sich in dieser merkwürdigen Schrift offenbart. Dieselbe hat schon früh die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich gezogen und wurde bereits 1532 von Valgulio herausgegeben. Natürlich spielt sie auch in dem Streite der Pariser Akademiker zu Ende des 18. Jahrhunderts

über die Polyphonie der Alten) eine Hauptrolle. Rudolf Westphals Separatausgabe mit Übersetzung und Kommentar (Breslau 1865) behandelt dieselbe durchaus als ein wirkliches Geschichtswerk, wozu durch die wiederholte Bezugnahme auf Heraklides Ponticus, Glaukos, Lasos von Hermione u. s. w. auch zweifellos Berechtigung vorliegt. Eine andere Frage ist freilich, ob zu Plutarchs Zeit die Tradition der musikalischen Vorzeiten noch in allen Stücken so verläßlich war, daß Plutarch seine Gewährsleute überall richtig verstand. Wir werden gewichtige Gründe erkennen, diese Frage zu verneinen. Einige musikalischen Definitionen finden sich auch in Plutarchs Schrift über Platons Timäus (De animae procreatione) und in der Schrift über Epikurs Philosophie.

Ein Zeitgenosse des Plutarch ist der der Peripatetischen Schule zugezählte aber nach den bescheidenen Überbleibseln seiner Schriften offenbar vielmehr auf dem Standpunkte der Pythagoreer stehende **Adrastos.** Wir kennen ihn hauptsächlich aus Zitaten bei Theo von Smyrna und Porphyrius. Fétis hält ihn noch für einen persönlichen Schüler des Aristoteles und Zeitgenossen des Aristoxenos, woran gar nicht zu denken ist. Des unter Hadrian (117—138) lebenden Historikers **Pausanias** Beschreibung Griechenlands ist ein an Notizen musikgeschichtlichen Interesses außerordentlich reiches Werk. Besonders hat der Autor im 7. Kapitel der »Phokika« eine Reihe historischer Notizen über die Pythischen Spiele und im 29. Kapitel der »Böotika« solche über alte Volkslieder zusammengetragen, die von hohem Werte sind. Überhaupt aber nimmt dieser antike Bädeker durch die Tempel, Opferstätten, Bildsäulen und Weihgeschenke Griechenlands trotz seiner Abfassung zu einer Zeit, wo schon viele der schönsten Zierden der antiken Kunst zerstört waren, eine hervorragende Stelle in derjenigen Literatur ein, welche die alte Welt vor dem geistigen Auge neu zu beleben berufen ist. Eine lesbare deutsche Übersetzung von Schubart (Stuttgart 1859) erleichtert durch ein gutes Register die Arbeit der Heraussuchung der musikalisch interessanten Stellen aus den ziemlich umfangreichen 10 Büchern.

Auch der zu den platonischen Philosophen gezählte **Theo von Smyrna** blühte unter Hadrian. Seine schon mehrmals wegen ihrer Excerpte aus Thrasyllus und Adrast erwähnte Schrift »Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium« wurde 1644 in Paris von Bouillaud herausgegeben und liegt jetzt in einer Neuausgabe von Eduard Hiller vor (Leipzig 1878). Zu den für die Musik ausgiebigen Werken gemischten Charakters gehört auch das unter der dem Titel ποικίλη ἱστορία (Variae historiae) in 14 Büchern auf uns gekommene des Sophisten

Claudius **Aelianus** aus Präneste, der unter Hadrian als Lehrer der Beredsamkeit in Rom lebte. Auch die Noctes Atticae des Aulus **Gellius**, eines römischen Grammatikers um 140 n. Chr. berühren wiederholt musikalische Verhältnisse. Um dieselbe Zeit (unter dem Kaiser Antoninus Pius 138—161) finden wir in dem hochangesehenen Neupythagoräer **Nikomachos** aus Gerasa in Arabien wieder einen eigentlichen Musiktheoretiker, dessen Handbuch der Harmonik uns erhalten ist: Ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον. Dasselbe wurde zuerst herausgegeben von Meursius (1562) und Meibom (1652) neuestens von C. v. Jan in den Scriptores (1895). Eine französische Übersetzung gab Ch. Emile Ruelle (1884). Nikomachus hat aber außer dem Ἐγχειρίδιον zweifellos noch ein weiter ausgeführtes Werk ähnlichen Inhalts geschrieben, das er in der Einleitung des Encheiridion verheißt; das geht u. a. aus Zitaten bei Boethius und Bryennius hervor. C. v. Jan hat in seinen Scriptores dem Encheiridion noch eine Reihe umfangreicher, wahrscheinlich von Jamblichus gemachter Excerpte aus andern Schriften des Nikomachus angefügt. Dieselben sind untermischt mit eigenen Zusätzen des Jamblichus, auch einem Zitat aus Ptolemäus, das zur verkehrten Altersbestimmung des Nikomachus Anlaß gab. Das Encheiridion ist besonders auch durch ein längeres Excerpt aus dem ältesten eigentlichen Musikschriftsteller Philolaos (Cap. 9) wertvoll. Eine mathematische Schrift des Nikomachus, die Εἰσαγωγὴ ἀριθμητική, wurde nach dem Zeugnis des Cassiodor von Apulejus und auch von Boethius ins Lateinische übersetzt und von einer ganzen Reihe weiterer Schriftsteller kommentiert, zuletzt noch im 13. Jahrhundert von Georgios Pachymeres (s. unten).

Die Bedeutung des Nikomachus tritt freilich im Schatten gegenüber derjenigen des **Klaudios Ptolemaios**, des aus Ptolemaïs Hermū in Ägypten gebürtigen berühmten Geographen, Mathematikers und Astronomen, der unter Antoninus Pius und Marc Aurel (138—180) in Alexandria lebte und lehrte. Sein astronomisches Hauptwerk ist bekanntlich nur in arabischer Übersetzung unter dem Titel »Almagest« auf uns gekommen. Seine uns allein angehende »Harmonik« in 3 Büchern wurde bereits 1562 in Venedig von Gogavinus in lateinischer Übersetzung herausgegeben; 1682 folgte John Wallis in Oxford mit der bis jetzt einzigen Ausgabe des vollständigen Textes und einer neuen (besseren) Übersetzung und ausführlichen Erläuterungen sowie auch dem im 3. Jahrh. n. Chr. geschriebenen vollständigen Kommentare des Porphyrius zur Harmonik des Ptolemäus (auch in der 1699 herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Wallis'). Scholien zu den letzten drei Kapiteln des Ptolemäus schrieb auch der Mönch Barlaam vom Basiliusorden

im 14. Jahrhundert; dieselben wurden nebst dem zugehörigen Text des Ptolemäus 1840 von dem bekannten Philologen Joh. Franz herausgegeben. Die Bedeutung des Ptolemäus als Musikschriftsteller liegt einesteils darin, daß derselbe das musikalische Rechnungswesen, wie es sich seit Pythagoras zu immer größerer Vollkommenheit entwickelte, zusammenfassend zum für das Altertum endgültigen Abschluß bringt (bekanntlich knüpfen die Theoretiker des 15.—16. Jahrhunderts: Ramis, Fogliano, Zarlino direkt an Ptolemäus an); viel wichtiger aber ist noch, daß Ptolemäus eine erschöpfende Theorie der antiken Skalenlehre mit großer Klarheit durchführt, besonders das Transpositionswesen in einer vorher nicht versuchten Weise erschöpfend behandelt. Aristoxenos, Aristides und Ptolemäus bilden das Trifolium der bedeutendsten und wichtigsten antiken Musiktheoretiker.

Wertvolle Ergänzungen der Theorie des antiken Tonsystems bietet die Ἁρμονικὴ εἰσαγωγή des »Philosophen« **Gaudentios**, eines wohl etwas jüngern Zeitgenossen des Ptolemäus, welche bereits um 500 von Mucianus, einem Freunde des Cassiodorus, ins Lateinische übersetzt (verloren) und 1652 von Meibom in den A. m. auctores VII erstmalig im Urtext herausgegeben wurde und eine Neuausgabe in C. v. Jans Musici Scriptores graeci (1895) erfuhr. Vgl. auch J. Franz' De musicis graecis commentatio, Berlin 1840. Eine französische Übersetzung veröffentlichte Ch. Em. Ruelle gleichzeitig mit der des Alypius (1895). Die Schrift des Gaudentius ist besonders dadurch interessant, daß sie eine aus des Aristoxenes Schriften geschöpfte aber in den auf uns gekommenen Fragmenten von dessen Werken nicht enthaltene Erläuterung der Oktavskalen gibt nach ihrer Teilung in Quinte + Quarte oder umgekehrt Quarte + Quinte, unglücklicherweise aber mit ein paar Entstellungen, welche einem der bedeutendsten neueren Schriftsteller über die Musik der Alten, F. A. Gevaert, Anlaß gegeben haben zu einer alle sonstige Tradition über den Haufen werfenden Erklärung der Haupttonart der Griechen, der von *e'* bis *e* laufenden dorischen. Wir werden darauf ausführlich zurückkommen.

Der geistreiche satirische Feuilletonist **Lukianos** aus Samosata in Syrien (120—200) bringt zwar an verschiedenen Stellen seiner Dialoge musikalische Bemerkungen, ist aber besonders wichtig durch seine Spezialstudie über den mimischen Tanz (περὶ ὀρχήσεως), die zwar zunächst der Verherrlichung der in römischer Zeit erfolgten außerordentlichen Steigerung der Pantomime zu packender Deutlichkeit des Ausdrucks in der Darstellung der gesamten Göttermythen und Heldensagen gilt, aber zugleich eine große Zahl von Notizen aus Schriftstellern älterer Zeit über Tänze mit und ohne

Gesang beibringt. Eine gute Ausgabe ist die mit Kommentar von Sommerbrodt 1857. Eine deutsche Übersetzung der Schrift περὶ ὀρχήσεως erschien in der bekannten Sammlung von Osiander und Schwab (1827).

Ein Gesinnungsgenosse des Philodemos bezüglich des Zweifels an den Wunderwirkungen der Musik ist der gegen Ende des 2. Jahrh. n. Chr. lebende aus Afrika stammende römische Arzt **Sextus Empiricus** im 6. Buche seines 11 Bücher zählenden Werkes »Adversus mathematicos«. Mehr über ihn s. bei Ch. Em. Ruelle in der französischen Übersetzung des betr. Buchs nebst Kommentar (1899; vgl. Revue des études grecques XI. 138 ff., auch H. Abert »Die Lehre v. Ethos in der griechischen Musik« [1899] S. 37 f.). Eine Fülle von Aufschlüssen über alle Gebiete der Musik des Altertums, nicht nur über die Instrumente sondern auch über die praktische Kunstübung, die vokale wie die instrumentale, die verschiedenen mit Gesang verbundenen Dichtungsgattungen bis zur Tragödie und Komödie, die Tänze, die Volkslieder usw. gibt Julius **Pollux** (Πολυδεύκης) in seinem »Onomasticon« überschriebenen dem Kaiser Commodus (180—192) gewidmeten Lexikon. Pollux stammte aus Naukratis in Ägypten. Besonders das 4. Buch von § 52—106 handelt fast ausschließlich von Gegenständen, die für die Musikkunde des Altertums von Bedeutung sind. Im allgemeinen stellt Pollux nur alle auf ein Thema bezüglichen Ausdrücke zusammenhanglos nebeneinander, sozusagen nur die Erinnerung anregend. Wiederholt aber geht seine Darstellung auch in die Form der Erzählung über, z. B. wo er auf Volkslieder zu sprechen kommt, desgleichen in seinem Bericht über die Aulosmusik u. dgl. m. Eine Hauptquelle des Pollux ist die Theatergeschichte des Königs Juba (Ἰόβας) II. von Mauretanien (z. Z. Cäsars). Vgl. E. Rhode »De J. Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus (Leipzig 1869).

Um die Wende des 2./3. Jahrhunderts schrieb Titus Flavius **Clemens Alexandrinus** seine Stromata (»Teppiche«, Schriften vermischten Inhalts), deren 8. Buch Notizen über alte Tonkünstler enthält. Sein »Paedagogus« wendet sich gegen das Überhandnehmen der Instrumentalmusik. Ausgaben erschienen 1677 und 1831. Der ebenfalls um die Wende des 2./3. Jahrhunderts schreibende romantisch angehauchte Lucius **Apulejus** aus Madaura, der von einer Wiederaufnahme der alten Mysterien eine Reinigung der Sitten erhoffte, handelt in seinen Schriften »Florida« und »De mundo« sporadisch von Musik. Durch künstliche Deutung eines seiner Aussprüche hat er in dem Streite der Pariser Akademiker gegen Ende des 18. Jahrhunderts (ob die Alten die

Mehrstimmigkeit gekannt) eine Rolle gespielt. Im Grunde aber sind seine Schriften für unseren Gegenstand nicht ausgiebig.

In noch höherem Maße als Pollux ist der um die Wende des 2./3. Jahrhunderts in Rom blühende Grammatiker **Athenaios** aus Naukratis in Ägypten durch seine Excerpte aus verloren gegangenen älteren Schriften eine hochwichtige Quelle für die Kunde der Musik des Altertums. Sein in Dialogform (aber mit breiten Ausführungen einzelner Reden) abgefaßtes großes Werk in 15 Büchern »Deipnosophistai« ist ganz erhalten (doch die ersten beiden Bücher und der Anfang des dritten nur in einem Auszuge). Der größte Teil des 14. Buches handelt überhaupt nur von Musik und bringt Zitate aus Heraklides Ponticus u. a., besonders auch aus sehr vielen nicht erhaltenen Dichterwerken. Aber auch das 4. Buch enthält in breiter Ausführung historische Mitteilungen über Musik. Während man früher von der Verläßlichkeit des Athenäus keine sonderliche Meinung hatte, ist neuerdings sein Kredit sehr gestiegen. Eine vortreffliche neue Textausgabe besorgte Georg Haibel (Leipzig 1887—90). Vgl. auch A. Bapp »De fontibus quibus Athenaeus in rebus musicis lyricisque enarrandis usus sit« (Leipziger Studien No. VIII, 1885) und F. Rudolph »Die Quellen und die Schriftstellerei des Athenäus« (Philologus, VI. Supplementband S. 109—161).

Unter den vielen Kommentatoren der Sphärenmusik in Platons Timäus ist auch noch der römische Grammatiker **Censorinus** um 230 n. Chr. namhaft zu machen mit seiner Schrift »De die natali«, desgleichen der in den Anfang des 4. Jahrhunderts gehörende **Chalkidios**. Des bedeutenden Kommentators der Harmonik des Ptolemäus, des 233 n. Chr. zu Tyro geborenen **Porphyrius** habe ich bereits gedacht, auch erwähnt, daß J. Wallis seinen Kommentar mit abgedruckt hat. Sehr schwankend sind lange die Altersbestimmungen für den **Bacchius sen.** (Βακχεῖος ὁ γέρων) genannten Musikschriftsteller gewesen, dessen dialogisch abgefaßte Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς bereits 1623 von Mersenne und 1652 von Meibom (auctores VII) herausgegeben wurde. Eine zweite Schrift gleichen Titels in nicht dialogischer Form gab F. Bellermann als Anhang seines Anonymus heraus. C. v. Jan, der den Dialog in seine Musici Scriptores graeci unter des Bacchius Namen aufgenommen hat, weist überzeugend nach, daß nur diese dialogische Εἰσαγωγή von Bacchius herrührt, dagegen die nicht dialogische bei Bellermann von einem wie Bacchius zur Zeit des Kaisers Konstantin im 4. Jahrhundert lebenden Musiker **Dionysios** abgefaßt ist, wie die der letzten Schrift beigegebenen Trimeter deutlich besagen. Der obwohl nicht seltene Gebrauch, den Titel anstatt »in fronte« vielmehr »in calce« des Manuskripts (als

Endunterschrift) zu geben, hat auch Bellermann irregeleitet. In demselben Manuskript folgen aber weiter die drei von Bellermann als Hymnen des Dionysius und Mesomedes herausgegebenen Gesänge an die Muse, an Helios und an Nemesis, drei der wenigen erhaltenen Denkmäler der antiken Musik. Daß Dionysios als Mitkomponist dieser Hymnen gestrichen, ist die einfache Folge der Richtigdeutung der Unterschrift als auf die beiden Traktate bezüglich; freilich bleibt aber doch die Möglichkeit, daß auch wenigstens die erste Hymne doch von demselben Dionysios ist, ja die Widmungsverse scheinen etwas dergleichen zu bedeuten. Nun, zunächst geht uns nur das Zeitalter der beiden Traktate an, und dafür ist wohl der Nachweis der Zeit Konstantins als feststehend anzunehmen. Auch der sogenannte **Bellermannsche Anonymus** bezw. die Bellermannschen Anonymi (denn es handelt sich um eine zufällige Zusammenstellung von zwei oder drei einander nichts angehenden kleinen Arbeiten) gehören wohl ungefähr in dieselbe Zeit. Dieselben stellen anscheinend praktische Unterrichtswerke im Kitharaspiel vor, also so ein Ding wie unsere heutigen kleinen Klavierschulen, denen sie auch darin gleichen, daß zwischen die rein praktischen Anweisungen einige theoretischen Erörterungen eingestreut sind, denen als solchen selbständige Bedeutung mangelt. Sie sind zum Teil wörtlich aus Aristoxenos entnommen, enthalten aber eine Anzahl für uns sehr wichtiger Notizen zur praktischen Musikübung. Die praktischen Anweisungen aber sind doppelt wertvoll, weil sie eine große Zahl von sonst nicht hinlänglich erklärten Termini technici mit Beispielen belegen, die in Instrumentalnoten gegeben sind. Bellermann kam mit seiner Publikation der Anonymi (1841) dem Pariser Musikgelehrten A. J. H. Vincent zuvor, der ebenfalls dieselben publizieren wollte, sich aber nun auf eine Übersetzung und vortreffliche Anmerkungen beschränkte in seiner wichtigen Sammelarbeit: »Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique« in Bd. XVI. 2 der »Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi« (1847). Im Anschluß an diese Anonymi sei gleich die sogenannte »Κοινὴ ὁρμαθία« (oder Ὁρμασία) erwähnt, eine anonyme Anweisung zum Stimmen der Kithara, die ebenfalls von Vincent in seinen »Notices« (S. 25 a) und neuerdings auch von Jan als Abschluß des Textes der »Scriptores« aus einem Münchener Codex (104 fol. 284) ausgezogen ist. In dieser Hormasia hat man irrigerweise zuerst einen zweistimmigen Tonsatz suchen wollen. Dieselbe gehört zweifellos ebenfalls der späteren Kaiserzeit an und wird uns Dienste leisten für die Enträtselung gewisser Probleme der Harmonik des Ptolemäus.

Von untergeordneter Bedeutung ist der alexandrinische Neuplatoniker **Jamblichos** aus Chalkis in Kölesyrien, ein Schüler des

Porphyrius (gest. 333 n. Chr.), dessen Lebensbeschreibung des Pythagoras nur die landläufigen Grundlagen der pythagoräischen Intervallentheorie enthält (Ausgabe von Küster 1815—16). Des Jamblichus Überarbeitung der Lehre des Nikomachus erwähnte ich bereits, auch daß dieselbe in C. v. Jans Scriptores abgedruckt ist.

Ein ausgezeichneter römischer Schriftsteller über die Musik der Alten soll Caeionius Rufus **Albinus** gewesen sein, der 335 Konsul und 336 Stadtpräfekt zu Volusium war. Boethius erwähnt ihn mit Auszeichnung und hat ihn benutzt (I. 26). Vgl. C. v. Jan im Philologus LVI. 163—166. Um die Mitte des 4. Jahrh. n. Chr. blühte der Alexandriner **Alypios**, dessen Εἰςαγωγὴ μουσική schon 1616 von Meursius zu Leyden herausgegeben wurde, aber ohne die Hauptsache, nämlich die Notentabellen, die deshalb Athanasius Kircher in der Musurgia universalis (Rom 1650) erstmalig brachte. 1652 folgte Meibom mit einem vollständigen Abdruck des Werkes (in den »A. m. auctores VII«). Da die kurze Einleitung kaum in Betracht kommt, so sind auch die beiden gleichzeitig (1847) erschienenen grundlegenden Untersuchungen des griechischen Notensystems von Fr. Bellermann und K. Fortlage eigentlich kommentierte Ausgaben des Alypius (Bellermann »Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen«; Fortlage »Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt«). Wenn ich früher gesagt habe, daß auch ohne die Alypischen Tabellen doch eine Rekonstruktion des griechischen Notensystems aus den Tabellen bei Aristides (unter Zuziehung der vereinzelten Angaben bei Bacchius, Gaudentius u. a.) möglich gewesen sein würde, so soll doch damit nicht die ungleich größere Leichtigkeit in Frage gestellt werden, welche uns die fast lückenlos erhaltenen alypischen Tabellen sämtlicher 15 Transpositionsskalen durch alle drei Tongeschlechter gewähren. In der Tat lassen dieselben kaum irgend welche Punkte der Notenschrift im unklaren, besonders in Verbindung mit den ergänzenden Mitteilungen des Bellermanschen Anonymus über die Notierung von Ligaturen und Dehnungen.

Das große Werk Μαθηματικαὶ συναγωγαί des Mathematikers **Pappos** aus dem letzten Viertel des 4. Jahrh. n. Chr. ist noch niemals vollständig herausgegeben worden; die Bruchstücke, welche Wallis 1688 veröffentlichte, die auch in dessen gesammelte Werke von 1699 aufgenommen sind, enthalten nichts auf Musik Bezügliches.

Von Ambrosius Aurelius Theodosius **Macrobius** aus dem Ende des 4. Jahrhunderts haben wir einen Kommentar zu Ciceros Traum des Scipio, der wie diese Episode selbst in Ciceros De republica VIII zu der für die Kenntnis der alten Musik nicht eben ernstlich ausgiebigen Literatur über die Sphärenmusik gehört, welche ja aber so viele Federn in Bewegung gesetzt hat.

Gleichfalls ins Ende des 5. Jahrhunderts gehört **Marcianus Capella** (Marcianus Mineus Felix Capella), dessen Satyricon im 9. Buche, das der Musik gewidmet ist, Auszüge aus Aristides Quintilian enthält; dieses 9. Buch ist samt einem Kommentar des Remigius von Auxerre im 1. Bande der Scriptores des Abt Gerbert abgedruckt.

Durch das ganze spätere Mittelalter galt als der eigentliche Repräsentant der antiken Musiklehre Anicius Manlius Torquatus Severinus **Boethius** (475—524). Derselbe war Kanzler Theodorichs des Großen, der ihn aber zufolge von Verdächtigungen zuletzt ins Gefängnis warf und hinrichten ließ. Außer philosophischen und mathematischen Schriften verfaßte Boethius ein Werk »De Musica« in 5 Büchern, das eine mit Geschick gemachte, wenn auch nicht in die Tiefen dringende Darstellung des antiken Musiksystems vorstellt, die sich aber wahrscheinlich mehr auf die römischen Vorarbeiten (Varro, Albinus) als die Griechen selbst stützt. Doch ist wenigstens Ptolemäus stärker benutzt. Ausgaben des Werkes erschienen bereits 1491 und 1499 in Venedig (Gregorii), 1546 und 1590 in Basel (Glarean), eine neue Textausgabe von Friedlein 1867, eine deutsche Übersetzung mit Kommentar von Oskar Paul 1872 (mit einem Anhang: Ptolemäus III Kap. 5—11 griechisch und deutsch). Eine Dissertation von Mickley über die Quellen des 1. Buches erschien 1898 in Jena.

Ein Zeitgenosse des Boethius ist Magnus Aurelius **Cassiodorus** (um 485—580), ebenfalls am Hofe Theodorichs hoch angesehen, 514 römischer Konsul, nach Theodorichs Tode am Hofe Athalarichs; er soll in einem Kloster fast 100jährig gestorben sein. Seine Schrift »De artibus ac disciplinis liberalium artium« ist im 1. Bd. von Gerberts Scriptores abgedruckt. Einiges Interessante zur Musikgeschichte enhalten seine Variorum libri XII (hauptsächlich Briefe). Vgl. H. Abert »Zu Cassiodor« (Intern. MG. SB. III. 3), wo ein großer Einfluß Cassiodors auf spätere Schriftsteller angedeutet ist, den man bisher aus Überschätzung des Boethius übersehen hat.

Ein wichtiges kompilatorisches Werk ist wieder das Lexikon des im 10. Jahrhundert lebenden **Suidas**, dem offenbar noch mancherlei Quellen zu Gebote standen, die seither verloren gegangen sind (Ausgaben von Bernhardy 1834—35 und Becker 1854).

Von geringerer Bedeutung ist das kleine Kompendium des byzantinischen Mathematikers Michael **Psellos** (um 1018—1080) Τῆς μουσικῆς σύνοψις ἀκριβωμένη. Dasselbe erschien zuerst in des Arsenius Opus in quatuor mathematicas disciplinas (1532), in Xylanders Perspicuus liber de quatuor mathematicis scientiis (Basel 1556 lateinisch), und als Anhang von Alards »De veterum musica« (Schleusingen 1636), griechisch und deutsch im 3. Bande von Mizlers Mus.

Bibliothek 1736—54). Eine Schrift des Psellus über Rhythmik gab Morelli 1785 zugleich mit den rhythmischen Fragmenten des Aristoxenos heraus. Vincent brachte in den Notices et extraits (1847) die Schrift: »Μιχαὴλ τοῦ Ψελλοῦ εἰς τὴν Πλάτωνος ψυχογονίαν« (S. 316 ff.), sowie einige kurze Fragmente (S. 338 ff.), Herm. Abert in den Sammelb. der Intern. MG. II. 3 (1901) einen Brief des Psellus »περὶ μουσικῆς«.

Eine umfangreiche und durch Anknüpfen an ältere Autoren (Nikomachus) sehr wichtige Schrift ist der speziell die Musik behandelnde 2. Teil des mathematischen Quadrivium des byzantinischen Mathematikers Georgios **Pachymeres** (1242—c. 1310), welchen A. J. H. Vincent mit Vorausschickung der allgemeinen Einleitung des Gesamtwerkes in den Notices et extraits (1847) S. 362—553 herausgegeben hat. Ganz mit Unrecht hat man das weitschichtige Werk mit dem kleinen Traktate des Psellus identifiziert.

Sehr wichtig ist endlich noch die Harmonik (3 Bücher) des Manuel **Bryennius**, ebenfalls eines Byzantiners unter Michael Paläologus dem Älteren um 1320. Das Werk ist nicht nur eine ausgezeichnete Durcharbeitung der Theorie des Aristoxenos und Ptolemäus, Nikomachus, Thrasyllus u. a.; dasselbe bestätigt auch sogar im Wortlaut den Inhalt des Bellermannschen Anonymus (Definitionen von Prolepsis, Eklepsis, Kompismos usw., der ὀνόματα, σημεῖα und σχήματα des μέλος). Einzige Ausgabe in Wallis' Opera mathematica (1699 III. Bd.). Pachymeres und Bryennius sind besonders wichtig für die Geschichtsforschung der Zeit des Übergangs vom antiken System zu dem des Mittelalters, da sie die byzantinischen 8 ἦχοι mit den Kirchentönen in Beziehung setzen.

I. Buch.

Entwicklung der Formen der Griechischen Musik. Tonkünstlergeschichte.

Einleitung: Die historisch nicht fixierbaren Volkslieder der Griechen.

Wie ich bereits betont, ist die Geschichte der Formen der griechischen Musik großenteils identisch mit der Geschichte der griechischen Poesie, weil eben Dichterwort und Melodie lange zu unlöslicher Einheit verbunden sind. Ja, nicht nur durch das ganze Altertum sondern auch noch durch den größten Teil des Mittelalters bleiben dieselben derart eng verbunden, daß der Rhythmus der Melodie durchaus vom Metrum abhängig ist und es daher einer Notierung des musikalischen Rhythmus gar nicht bedarf. Wenn wir heute wissen, daß selbst noch die Weisen der Troubadoure und Minnesänger und diejenigen der geistlichen Lieder bis ins 15. Jahrhundert nur bezüglich der Tonhöhenabwandlung und der Verteilung etwaiger Melismen auf die Silben notiert wurden, nicht aber bezüglich des rhythmischen Baues, der vielmehr durchaus aus dem Metrum sich ergab, so kann es uns gewiß nicht wundernehmen, daß auch die Griechen den musikalischen Rhythmus der Gesänge als eine Eigenschaft der Texte ansahen. Deshalb konnten auch durch viele Jahrhunderte unvollkommene Arten der Notenschrift dem Bedürfnis völlig genügen; hätte nicht schon früh bei den Griechen sich neben der Vokalmusik auch eine auf sich selbst angewiesene Instrumentalmusik zu entwickeln begonnen, so würde auch den Griechen wohl eine Tonschrift der Art wie die zu Anfang des Mittelalters auftauchende Neumenschrift völlig genügt haben; ja es ist sogar nicht unmöglich, daß die Neumenschrift selbst griechischen Ursprungs ist und sich aus der Cheironomie, den Handbewegungen des die Melodiebewegung und die ihr entsprechenden Bewegungen des Chors leitenden Chordirigenten des Altertums entwickelt hat. Ein grober Fehlschluß ist es aber, anzunehmen, daß die durch solche unvollkommene Notierung angezeigten Melodien keine wirklichen Melodien, sondern nur eine Art Rezitation gewesen wären. Ein rezitierender Gesangsvortrag ist

sicher nicht als eine Vorstufe wirklichen Gesangs, sondern nur als eine verblaßte Form eines solchen denkbar. Daß aber, lange bevor überhaupt von irgend welcher Art der Aufzeichnung der Töne die Rede sein konnte, wirkliche Melodien sich von Mund zu Ohr fortgepflanzt und erhalten haben, versteht sich ganz von selbst, und auch für prähistorische Zeiten Griechenlands ist uns das durch mancherlei Berichte verbürgt.

Die griechische Literaturgeschichte setzt ein mit dem homerischen Epen. Aber gewiß mit Recht macht Wilhelm Christ im Eingange seiner den 7. Band von Iwan Müllers »Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft« bildenden »Geschichte der griechischen Litteratur« (1889) darauf aufmerksam, daß doch nicht nur dichterische Meisterwerke wie die Ilias und Odyssee Vorstufen voraussetzen, die allmählich auf solche Höhe der Künstlerschaft führen, sondern daß auch die Zusammenfassung von 6 Füßen zu einem Verse, wie sie der epische Hexameter zeigt, für einfache Zeiten und volkstümliche Lieder ein zu großes Maß ist und zwingend auf einfachere, kleinere, übersichtlichere Maße als Vorstufe hinweist.

Aug. Boeckh gab einer ähnlichen Ansicht Ausdruck in der kleinen Schrift »Über die Versmaße des Pindaros« und bezeichnete die vorhomerische Poesie als eine lyrische, kam aber bereits in der berühmten, für die neuere Behandlung der griechischen Musik vorbildlichen Abhandlung »De metris Pindari« (im 2. Bd. seiner Ausgabe der Gedichte Pindars 1818) von dieser Ansicht ab. In seiner 10 Jahre nach seinem Tode von Bratuschek herausgegebenen »Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften« motiviert er die Änderung seiner Ansicht dahin, daß es nicht denkbar sei, daß jene ältesten Dichtungen den subjektiven Charakter gehabt haben, welcher der Lyrik wesentlich sei und sich erst in nachhomerischer Zeit sehr allmählich entwickelt habe. Obgleich die alten Hymnen in der Anbetung des Unendlichen das Gefühl der Naturbegeisterung ausdrückten, müsse man sie doch als episch bezeichnen; denn es sei sicher in ihnen alles als erzähltes mythisches Faktum dargestellt gewesen ohne eigene Reflexion des Dichters. Diese Auffassung bestätige sich auch dadurch, daß nicht nur die homerischen Hymnen, sondern auch die erneuerten mythischen Poesien in der Form ganz episch seien (gemeint besonders die gefälschten Orphischen Dichtungen). »Allein sofern die ältesten Gesänge noch mehr mit dem inneren Sinne der Symbole vertraut waren und das religiöse Gefühl aussprachen, lag darin allerdings ein subjektivisches lyrisches Element und dies fand seinen Ausdruck in der Musikweise (νόμος). Darum haben die Alten die Hymnenpoesie, von der uns leider nichts erhalten ist, in bezug auf ihren musikalischen

Charakter als lyrisch bezeichnet. In den Weisen dieser religiösen Choräle lag der unentwickelte Keim aller späteren Lyrik. Jedenfalls war jene Poesie ebenso volkstümlich wie das spätere homemerische Epos, obgleich die Priesterfamilien und die Aöden die Pfleger des Gesanges waren. Die aus dem Nomos hervorgegangene rein lyrische Poesie büßte ebenfalls ihren volkstümlichen Charakter nicht dadurch ein, daß sie in Sängerschulen kunstmäßig geübt wurde, und es findet sich daher bei den Griechen nicht der Unterschied zwischen dem kunstlosen Volksliede und der Kunstlyrik. Die vom gemeinen Volke gesungenen Lieder, die Lieder der Müllerinnen, Ruderer usw. sind ganz unbedeutende Nebengattungen der lyrischen Poesie«. (Vgl. auch Köster, »De cantilenis popularibus Graecorum.« Berlin 1831.)

Fast scheint es, als habe Boeckh seine ursprüngliche Ansicht vom lyrischen Charakter der vorhomerischen Poesie aufgegeben, weil sie nicht in sein Grundschema des Entwicklungsgangs der Poesie: Epik, Lyrik, Drama hineinpassen will. Denn wenn er das Volkslied als einen unbedeutenden Nebenschößling der Kunstlyrik hinstellt, so verweist er uns damit in die nachhomerische Zeit und als vorhomerische Poesie bleiben nur Tempelgesänge übrig, für welche die Abfassung in epischen Maßen minder unwahrscheinlich ist. Christs einleuchtender Gedanke, daß der Hexameter eigentlich bereits aus zwei Trimetern bestehe und daher auf einfachere kürzere Maße hinweise, verdient gewiß die größte Beachtung und eröffnet, wenn man dazu noch die Möglichkeit der Ergänzung des Trimeters zum Tetrameter durch Pausen oder Dehnungen ins Auge faßt, den Ausblick auf eine Form der alten griechischen Volksgesänge, welche dieselben durchaus als denjenigen anderer Zeiten und Völker entsprechend geartet erscheinen läßt. Daß Christ die Volkslieder der Griechen so oder ähnlich sich denkt, geht aus einer Äußerung S. 116—117 der »Geschichte der griechischen Litteratur« hervor. Nachdem er zunächst die Kernsprüche (παροιμίαι) als einfachste und kürzeste Form der Volksdichtung erwähnt, sagt er: »Kunstvoller sind die aus mehreren meist lyrischen Versen bestehenden Volkslieder, wie das Mahllied (ᾠδὴ ἐπιμύλιος) der Lesbier, das Spinnerlied, das Kelterlied, das Lied auf den Gott Dionysos, das die Frauen in Elis sangen, das Schwalbenlied der Rhodier u. a.« Die weiter von Christ genannten Skolien (Trinklieder) müssen dagegen aber wohl sicher überwiegend der wirklichen Kunstlyrik zugerechnet werden.

Ganz voll und bestimmt stellt sich Otfried Müller in seiner »Geschichte der griechischen Literatur« (3. Bd. 3. Aufl. herausgegeben von Heitz 1875—84) auf den Standpunkt, ein außerhalb

der eigentlichen Kunstentwicklung stehendes Volkslied bei den Griechen anzunehmen, besonders mißt er den Liedern ein hohes Alter bei (I S. 26) »die sich auf die Jahreszeiten und ihre Phänomene bezogen und die durch dieselben angeregten Empfindungen auf schlichte Weise aussprachen; von Landleuten, Schnittern und Winzern gesungen, müssen sie auch Zeiten eines einfachen Landlebens ihre Entstehung verdanken«. Er unterscheidet besonders zwei Arten von Volksliedern, die Klagelieder (Θρῆνοι, Αἴλινα) und Jubellieder (Päane, Παιᾶνες), welche beide durch Homer selbst als vorhomerisch erwiesen sind.

Das Motiv der Klage um einen früh vom Tode dahingerafften schönen Jüngling, das man ohne Zweifel als Personifikation des dahinwelkenden Frühlings aufzufassen hat, ist dem Linosgesange (Αἴλινος, Οἰτόλινος) mit dem Lityerses der Phrygier, dem Bormos der Maryandiner, dem von Herodot [II. 79] erwähnten Manerosliede der Ägyptier, der Adonisklage der Syrier, der Hylasklage der Bithynier, dem Skephros der Arkadier (auf einen im Sommer versiegenden Bach) und dem Jalemos gemein. Pausanias berichtet im 29. Kapitel der Böotika, daß der sagenhafte Sänger Pamphos, der Stammvater der Priester- und Sängerfamilie des Pamphiden, zuerst die Linosklage am Grabe seines Lehrers Linos angestimmt habe (vgl. Brugsch, Die Adonisklage und das Linoslied, Berlin 1852). Der Päan zu Ehren Apolls wird bei Homer Jl. 22 von den Griechen angestimmt nach der Tötung des Hektor durch Achilleus und Jl. 1 zur Abwehr der Pest. Der Hochzeitspäan (Hymenaios) kommt bei Homer vor in der Beschreibung des Schildes des Achilleus und ganz ähnlich bei Hesiod in der Beschreibung des Schildes des Herakles. Kallimachos (im 3. Jahrh. v. Chr. Oberbibliothekar in Alexandria) sagt: »Alle Ailina müssen verstummen, wenn man das ‖: ἴε Παιάν :‖ vernimmt«. Vgl. übrigens A. Fairbanks, A Study of the Greek Paean (Cornell Studies 1900). Pollux, der eine ganze Reihe der alten Volkslieder im 4. Buche § 52 seines Onomastikon anführt, bezeichnet ausdrücklich den »Borimos« der Maryandiner als ein Lied der Landleute (γεωργῶν ᾆσμα) und sagt auch, daß Maneros die Ägypter und Lityerses die Phrygier den Ackerbau gelehrt habe; Pollux a. a. O. und Athenäus im 14. Buche der Deipnosophisten bringen noch eine ganze Reihe Namen von Liedern bei, welche beweisen, welche Rolle der Gesang alter Volkslieder zum Teil mit Begleitung des Aulos, zum Teil auch mit Tanz, im bürgerlichen Leben der Griechen spielte. Wir dürfen wohl annehmen, daß bei den eigentlichen Arbeitsliedern der Tanz wegfiel, und vielmehr die Hantierungen selbst rhythmisch nach den Klängen des Gesanges und Aulospiels sich regelten, wie das Karl Bücher in seiner Studie »Arbeit und Rhythmus« (3. Aufl.

1902) so überzeugend ausgeführt hat. Athenäus XIV. 10 definiert den Ἱμαῖος oder dorisch die Ἱμαλίς als Lied der Müller beim Mahlen; den Αἴλινος läßt er unter Berufung auf die »Atalantai« des Epicharmos die Weber bei der Arbeit singen, Οὔπιγγος heißt ein Lied zu Ehren der Artemis (die auch Οὖπις genannt wurde), Ἴουλος ist der Name eines Liedes der Wollspinner aber auch eines Liedes beim Garbenbinden zu Ehren der Ceres (ἴουλος oder οὖλος = Garbe; auch Demeter selbst wird Ἰουλώ genannt). Weiter zählt Athenäus auf Wiegenlieder der Ammen, die καταβαυκαλήσεις hießen; ein Lied beim Schaukeln hieß Ἀλῆτις (zu Ehren der Erigone), der Lityerses ist nach Athenäus speciell ein Schnitterlied, die Weidehirten sangen den βουκολιασμός, ebenso gab es Gesänge der Lohnfeldarbeiter, der Badediener usw. Unter die Tanzlieder rangiert Athenäus XIV. 27 die Ἴγδις (den Mörsertanz), den μακτρισμός (Backtrogtanz, auch ἀπόκινος »das Entfliehen« genannt), der von einer Anzahl Frauen (μακτρίστριαι) zusammen getanzt wurde; andere Tänze hießen ἀλφίτων ἔκχυσις (das Graupenschütten), ξύλου παράληψις (die Holzaufnahme) usf. Als Volkstänze der Kreter nennt er den Orsites und Epikredios, ferner verzeichnet er den phrygischen Nibatismos, den thrazischen Kalabrismos, den macedonischen Telesias, den die als Tänzer verkleideten Leute des Ptolemäus bei der Ermordung des Alexander, Bruder des Philippus, zuerst getanzt haben sollen usw. Die Aufzählung des Athenäus mengt freilich mancherlei durcheinander, nennt vor allem eine ganze Reihe pantomimischer Tänze, die mit dem Volksliede und Arbeitsliede wohl nichts mehr zu tun haben, so volkstümlich sie auch wohl gewesen sind (Σοβάς [Wirbeltanz], Thermaustris [bei dem im Aufspringen die Beine schnell gekreuzt wurden], Στρόβιλος (der Kreisel), Γλαῦξ (die Eule) u. a. m.). Aus Pollux IV. 52 können wir noch einige weitere Arbeitslieder namhaft machen, nämlich das Kelterlied ἐπιλήνιον mit Aulosbegleitung beim Auspressen der Trauben, den πτισμός oder das πτιστικόν beim Enthülsen des Getreides, Rudergesänge (ἐρετικά), Hirtenlieder (ποιμενικά), speziell auch ein συβοτικόν (Schweinehirtenlied). Mag auch unter diesen Liedern und Tänzen, deren Aufzählung auf Vollständigkeit keinerlei Anspruch erheben kann, sich eins oder das andere befinden, das jüngeren Ursprungs oder gar wirklich der Kunstlyrik entnommen ist, keinesfalls wird man sich der Einsicht verschließen können, daß es wirklich griechische Volkslieder gegeben hat, die schlicht und natürlich Leid und Freude des gemeinen Mannes aussprachen und auch wohl im Altertum schon ähnlich wie in späteren Zeiten gelegentlich anregend und erfrischend auf die künstlerische Produktion gewirkt haben.

I. Kapitel.

Epos und Nomos.

§ 1. Die mythischen Begründer der griechischen Musikkultur.

Bevor wir den festeren Boden einer Zeit betreten, aus der uns wenn auch nicht Denkmäler der antiken Musik, so doch wenigstens solche der antiken Poesie vorliegen, d. h. der Zeit Homers (9.—8. Jahrhunderts) müssen wir wenigstens ganz kurz der sagenhaften Künstler gedenken, an deren Namen die Griechen die ersten Anfänge musikalischer Kultur knüpfen. Alle diese Namen verweisen die Anfänge der Musik aus Hellas selbst nach auswärts, d. h. sie knüpfen die Entstehung der einzelnen Kunstzweige an die Einwanderung von Künstlern teils von Norden her (aus Thessalien, Thrazien), teils von Osten (Kleinasien). Zweifellos offenbart sich in diesen Sagen nichts anderes als die Erinnerung an die starke Verschiebung der Wohnsitze der griechischen Stämme durch die sogenannte dorische Wanderung um das Jahr 1104. W. Christ, Gesch. d. gr. Litt. S. 14 sagt: »Jener Zweig des arischen Volksstammes, der sich später den gemeinsamen Namen Hellenen gab, setzte sich, in verschiedene Stämme geteilt, viele Jahrhunderte vor den Troika in seinen europäischen Sitzen fest. Hauptstammesunterschiede, die zwar gewiß infolge der lokalen Trennung im Laufe der Zeiten stärker hervortraten, aber doch schon bei der ersten Niederlassung in Europa vorhanden waren, bildeten die Äoler, Dorer, Ionier. In verschiedenen Vorstößen nach Süden und Westen verbreiteten sich dieselben von Thessalien und Mittelgriechenland aus über ganz Hellas, von der alten Bevölkerung die fremden Bestandteile aufsaugend, die verwandten sich angliedernd. Im Mutterlande Thessalien am Fuße des Olymp erblühten auch die ersten Anfänge der Poesie; dieselben standen mit dem Dienste der Musen und dem Stamme der Thraker in Verbindung. Die Musen, anfangs ohne bestimmte Zahl, später als 3 (nach Pausanias IX. 29: Μελέτη, Μνήμη, Ἀοιδή) und 9 (schon bei Homer) gedacht, wurden wie alle Götter der alten Zeit in quellenreichen Hainen verehrt und hatten ihren ältesten Sitz am Olymp in Thessalien und am Helikon in Böotien. Vom Olymp, wo sie an der Quelle Pimpleia und in der Grotte von Leibethron wohnten, hatten sie den Beinamen Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, und daß hier ihr ältester Sitz war, zeigt sich auch darin, daß Hesiod, der böotische Sänger, neben

dem neuen Beinamen Ἑλικωνιάδες noch den alten Ὀλυμπιάδες beibehielt (Ἔργα 1: Μοῦσαι Πιερίηθεν ἀοιδῇσι κλείουσαι). Diener der Musen waren die halbmythischen Thraker, eine unter sich stammverwandte halbpriesterliche Genossenschaft, welche den Kult der Musen und des Dionysos über Thessalien, Phokis, Böotien, Attika verbreitete. Mit den bekannten barbarischen Thrakern am Hellespont und Flusse Axios hat man sie frühzeitig identifiziert. Vielleicht haben sie mit denselben nur den Namen gemein; möglich aber auch, daß sie wirklich aus Thrakien stammten und den Kult des Gottes Zagreus oder Dionysos von den Bergen des Hämus nach Thessalien und Mittelgriechenland trugen«. (Vgl. die Studie von Franz Rödiger: »Die Musen« bei Fleckeisen Jahrbücher für klassische Philologie 8. Supplementband 1875—76 S. 251—290).

Auf die thrakischen Sänger in Thessalien weist zunächst Orpheus, als dessen Heimat Pieria am Olymp galt, wo man auch in mehreren Städten sein Grab zeigte. Die spätere Sage, dass die Leier des Orpheus von der thrakischen Küste nach Antissa auf Lesbos, der Geburtsstadt des Terpander, geschwommen sei, ist natürlich nur eine mythische Einkleidung des Übergangs der Führerschaft auf dem Gebiete der musischen Künste vom Norden auf den Süden. Ein Schüler des Orpheus soll Musaios gewesen sein, der in Athen gelebt habe; sein Sohn Eumolpos sei der Stammvater der Eumolpiden, einer Priester- und Sängerfamilie, die dauernd bei den der Demeter geweihten eleusinischen Mysterien funktionierte. Schon in klassischer Zeit ist aufgedeckt worden, daß die unter dem Namen des Orpheus und des Musäus in Umlauf gebrachten Gedichte Fälschungen eines Priesters Onomakritos sind (Christ S. 17). Dennoch ist es keineswegs ausgeschlossen, daß sowohl Orpheus als Musäus mehr gewesen sind als nur mythische Fiktionen. Durchaus mythisch ist jedenfalls der (nach Plutarch aus Euböa stammende) Linos, den man gar zu einem Sohne des Orpheus gemacht hat; sein Schüler wäre Pamphos gewesen, nach der Aussage des Pausanias, der wiederholt seine Gedichte anzieht, der erste athenische Hymnendichter in vorhomerischer Zeit. Plutarch nennt auch einen Pieros aus Pieria als Dichter auf die Musen und einen Anthes aus Anthedon im nördlichen Böotien als Hymnendichter, beide wohl ebenfalls zu den »thrakischen« Sängern zählend. Amphion war königlicher Abstammung oder gar ein Sohn des Zeus und der Antiope, nach dem Sturze des Lykos zusammen mit seinem Bruder Beherrscher von Theben, dessen Mauern er durch die Klänge seiner Leier aufbaute. Auch er gehört in dieselbe Kategorie. Pausanias nennt ihn verschwägert mit Tantalos

von Lydien, von wo er die lydische Tonart mitbrachte; auch habe er die Saitenzahl der Lyra von 4 auf 7 erhöht. Heraklides Ponticus nennt ihn (bei Plutarch De musica 3) den Erfinder der kitharodischen Poesie. Wie Musäus den eleusinischen Tempeldienst der Demeter geregelt haben soll, so wird ein ähnliches Verdienst dem Philammon für den Apollonkult in Delphi zugeschrieben; nach Plutarch (d. m. 3) besang er zuerst die Geburt der Leto, der Artemis und des Apollon und führte zuerst den Chorreigen in den Tempeldienst ein (aber zweifellos ohne Gesang). Sein Sohn Thamyris, den Pausanias im Lande der Odrysen (der wilden Thraker) geboren werden läßt — wieder derselbe Hinweis auf den Norden (auch Plutarch d. m. 3 nennt ihn einen Thraker) — forderte die Musen zum Kampfe heraus und erblindete zur Strafe. Auch Thamyris wird von Pausanias unter den ersten genannt, welche in Delphi im Agon siegten. Noch älter als Thamyris und Philammon ist aber der Kreter Chrysothemis, der zuerst im prächtigen Gewande die Kithara aufnahm und den Apoll selbst im Bilde darstellend einen Nomos anstimmte. Nach Kleinasien weist zuerst der Name Olen aus Lykien, auf den Herodot (IV. 35) die ältesten in Delos gesungenen Hymnen zurückführt und den nach Pausanias (X. 5) die delphische Dichterin Böo den ersten Priester des Apollon nennt und den ersten, welcher in Hexametern gedichtet. Nach Christ a. a. O. könnte aber danach das Alter des Olen nicht über das 8. Jahrhundert zurückdatiert werden; die Erfindung des Hexameters ist ihm dann natürlich nicht zuzusprechen.

Eine letzte Kette noch halbmythischer Musiker weist auf Phrygien, nämlich die drei zusammengehörigen Namen Hyagnis, Marsyas und Olympos, die drei ältesten Auleten. Das Aulosspiel tritt damit erstmalig neben das bevorzugte Saitenspiel, das alle die früher genannten bis zurück zu Orpheus und Linos pflegten. Christ nennt irrtümlich Marsyas und Hyagnis die Eltern des Olympos. Nach Plutarch (d. m. 5 ff.) ist aber vielmehr Hyagnis der Erfinder des Aulosspiels und der phrygischen Tonart und sein Sohn Marsyas sein erster Nachfolger; dessen Schüler aber ist der sogenannte ältere Olympos, der zuerst die Kunst des Aulosspiels nach Griechenland verpflanzt haben soll. Trotz geistvoller Konjekturen Westphals, welche verschiedene Sätze von Plutarchs Text umstellen, ist es doch schwer, mit den zwei Auleten des Namens Olympos zurecht zu kommen. Obgleich der Dichter Pratinas, der, nach zwei Zitaten bei Plutarch zu schließen, auch wie Glaukos historische Arbeiten gemacht hat, einen πρῶτος und einen νεώτερος Ὄλυμπος unterscheidet, von denen Suidas den älteren (aus Mysien) in die Zeit vor (!) dem trojanischen Kriege setzt, während der jüngere zur Zeit des Midas II. (734—698)

gelebt haben soll, so scheint doch eine Identität der beiden unabweislich zu sein; zum mindesten muß von den auf die Namen der beiden verteilten Verdiensten dem älteren so viel zugerechnet werden, daß für den jüngeren wenig oder nichts übrigbleibt und er damit ganz zurücktritt. Das dem älteren von Suidas zugeschriebene hohe Alter aber ist nicht aufrecht zu erhalten, vielmehr derselbe nahe an die Zeit des Terpander und Archilochos heranzurücken. Jedenfalls weiß Plutarch selbst von dem jüngeren Olympos nicht viel zu berichten und schreibt alle bedeutsamen Erfindungen auf rhythmischem, melodischem und formengeschichtlichem Gebiete dem älteren zu.

§ 2. Epos.

Sehen wir von der Frage nach dem Alter der Volkslieder ab, so finden wir die Musik in Verbindung mit dem Götterkult bereits in sagenhafter Zeit entwickelt und durch viele hochgepriesene Namen repräsentiert. (Christ S. 18) »Über jenen beschränkten Kreis von religiösen Anrufungen und Gesängen traten die Dichter hinaus, als sich im heroischen Zeitalter ein lebhafter Tatendrang der Nation bemächtigte und die Wanderungen der Stämme zu heftigen Kämpfen und mutigen Wagnissen führten... Schon auf dem Festland hatte sich auf solche Weise ein Hort von Mythen gebildet; er ward wesentlich bereichert, als im 11. und 10. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung infolge des Vordringens thessalischer Völkerschaften nach Böotien und der Wanderung der Dorier nach dem Peloponnes die alten Bewohner der bedrängten Länder nach Kleinasien auswanderten und dort unter mannichfachen Kämpfen neue Reiche und Niederlassungen gründeten. Solche Sagen gestalteten sich von selbst bei einem begabten Volke, das an Saitenspiel und poetische Sprache gewöhnt war, zum Gesang, und der Gesang selbst hinwiederum verklärte die Sage und gab ihr reichere Gestalt und festere Dauer. Das ganze Volk zwar dichtete nicht, immer nur ein einzelner gottbegnadeter Sänger schuf den Heldengesang; aber indem jener einzelne Dichter nur die im ganzen Volke lebende Sage wiedergab und sich in seinem Singen und Dichten mit dem Volke selbst eins fühlte, ward sein Gesang zum Volksgesang und trat seine Person ganz hinter den volkstümlichen Inhalt seiner Dichtung zurück. In solchem Sinne reden wir von einem Volksepos und verzichten auf scharfe Scheidung von Heldensage und heroischen Epos . . . Das heroische Epos ging naturgemäß von der Dichtung kleinerer balladenartiger Lieder aus. Dichter solcher Lieder, die wie vordem sich als Diener der Musen

ausgaben, gab es natürlich viele vor Homer; ja es hat große Wahrscheinlichkeit, daß die Äolier und Achäer schon aus ihrer europäischen Heimat derartige Heldenlieder mit nach Asien brachten. Aber die Namen jener ältesten Dichter sind unbekannt; selbst der Phemios und Demodokos der Odyssee können, wenn sie überhaupt historische Namen sind, nach den Gesängen, die sie (bei Homer) vortrugen, nur als Repräsentanten der jüngeren Entwickelung des epischen Gesanges gelten. Aber die Sagenkreise kennen wir durch die Epen, welche aus ihnen den Stoff nahmen und durch die Andeutungen, welche Homer aus ihnen uns aufbewahrt hat. Sie waren geteilt nach den Landschaften... Die Sagen der meisten Landschaften und Städte zeigen auf einen Stammheros zurück, wie die der Athener auf Kekrops, der Thebaner auf Kadmos, der Argiver auf Danaos, der Peloponnesier auf Pelops, der Kreter auf Minos. Diese Stammesgründer traten aber allmählich zurück, da ihnen meistens etwas Fremdes, die Herkunft aus Phönikien, Ägypten, Phrygien anklebte, und an ihrer Stelle traten in den Vordergrund des allgemeinen Interesses und der volkstümlichen Erzählung die nationalen Helden und die mächtigen Stammeskönige der Vorzeit wie Theseus bei den Ioniern, Herakles bei den Doriern, die Atriden und Peliden bei den Achäern, die Labdakiden bei den Thebanern. Gelegenheit, die Helden und Könige verschiedener Stämme zusammenzuführen, boten die gemeinsamen Unternehmungen. Diese wurden recht eigentlich der Punkt, an welchem das griechische Epos ansetzte, das griechische, dem von vornherein ein starker Zug zur nationalen Gesamtheit eigen war. So wurden Lieblingsgegenstände der Sage und des Heldengesanges die Kämpfe der Sieben gegen Theben und die Einnahme der Stadt durch die Epigonen, die Fahrt der Argo vom Hafen Iolkos am pagasäischen Meerbusen nach dem Hellespont und dem fernen Kolchis, der zehnjährige Kampf um Ilios, die Feste des Königs Priamos. Diese großen gemeinsamen Sagenkreise führten von selbst über den Horizont kleiner Einzellieder hinaus zu großen Epen oder Liederzyklen. Von ihnen erhielt erst im Verlaufe der Zeit der jüngste erst in Asien infolge der Kolonisation ausgebildete, der trojanische, die größte Beliebtheit«.

Ich habe nicht nötig, und muß es mir versagen, der anziehenden und geistvollen Darstellung Christs weiter zu folgen und insbesondere auch seine Würdigung Homers wiederzugeben. Ich habe diese gedrängte Orientierung nur eingeschaltet, damit die Bemerkungen, welche ich über die Musikübung dieser Zeit zu machen habe, nicht ganz in der Luft schweben, sondern einigermaßen

festere Gestalt annehmen können. Die gewaltige die Jahrtausende überragende Erscheinung Homers aber ist der modernen Welt so vertraut, daß allenfalls sie allein ausreichen würde, jener fernen Zeit Farbe und Leben in unserer Vorstellung zu geben.

Als zweifellos feststehend haben wir anzunehmen, daß um die Zeit Homers und Hesiods d. h. im 9. und 8. Jahrhundert der epische Vers, der Hexameter, derart als herrschend hervortritt, daß man geradezu die Existenz anderer Versformen in dieser Zeit bestritten und sogar auch für die Zeit vor Homer dieselbe Versform als die alleinige annehmen zu müssen geglaubt hat. Doch fehlen dafür wie gesagt die positiven Beweise, und es mehren sich die Stimmen, welche die Annahme einfacher, übersichtlicher lyrischer Versformen für die Anfänge aller Poesie für geboten erachten. So stellt sich H. *Gleditsch*, der Verfasser des die Metrik der Griechen umfassenden Teiles des Iwan Müllerschen Handbuchs der klassischen Altertumswissenschaft auf diesen Standpunkt mit dem Ausspruche (3. Aufl. 1901 S. 195): »Zu dem gemeinsamen Erbgut der indogermanischen Völker gehörte als Anfang poetischer Kunstform ein Vers von vier Hebungen mit unbestimmten Senkungen

— —́ — —̀ , — —́ — —̀

und die Gruppirung von drei oder vier solchen Versen zu einer strophischen Einheit.« Gleditsch schließt sich damit Ansichten an, welche Franz *Saran* auf dem Gebiet der allgemeinen Metrik und Rhythmik vertritt. Eduard *Sievers* hat in seiner neuesten Arbeit (Metrische Studien I. 1901) sogar die früher für ganz unrhythmisch gehaltenen Poesie der Hebräer auf vierhebige Verse zurückgeführt. Saran sagt geradezu (Indogerm. Anz. 1894 p. 27): »Die anapästisch-spondeïsche Tetrapodie ist die einfachste überhaupt mögliche Reihe, *aus der alle andern erst sekundär entstanden sind*; wo also musikalischer Rhythmus ist, muß sie vorhanden sein, oder doch gewesen sein«. Daß auch der Hexameter durch seine Zweiteiligkeit auf ein ursprüngliches Maß von zwei Tetrapodien hinweist, bedarf, wenn Sarans Behauptung zutrifft (wovon ich fest überzeugt bin), keiner weiteren Ausführung. Wären die Anfänge der griechischen Poesie nicht durchaus mit dem Gesange, also mit wirklicher musikalischer Melodiebildung verknüpft gewesen, so könnte ja mit mehr Aussicht auf Erfolg dafür gestritten werden, daß die Zusammenordnung von drei und drei Versfüßen, also der dreihebige Vers einfach genug sei, um ebensogut wie der vierhebige als ein Schema von grundlegender Bedeutung gelten zu können. Vom Standpunkte der Musik aus aber ist unbedingt darauf zu bestehen, daß das Verhältnis der *Korrespondenz von*

Aufstellung und Beantwortung, von Leicht und Schwer in verschiedenen Potenzen, die Grundlage alles Aufbaues bildet.

Fragen wir nun im Detail nach der Rolle, welche die Musik in diesem Zeitalter der ersten Blüte der Poesie gespielt hat, so ist vor allem die traurige Tatsache zu konstatieren, daß uns von derselben auch nicht ein einziges noch so geringfügiges Bruchstück erhalten ist. Wir wissen nur aus Homer, Hesiod und den Zeugnissen anderer Dichter und Schriftsteller, daß nicht nur der Gesang der Götterhymnen im Tempeldienst durch die Priester, sondern auch der der Heldensagen durch die Aöden mit dem Spiel eines harfenartigen Saiteninstruments, der Phorminx oder Kitharis, Lyra, begleitet wurde. Ob aber die Priester und Aöden die Melodien der Gesänge fortgesetzt auf dem Instrument mitspielten oder nur dann und wann sie durch Mitspielen stützten, übrigens aber durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele ausschmückten — darüber fehlt bereits wieder jede bestimmte Kunde. Denn wenn uns berichtet wird, daß erst über 200 Jahre nach Einrichtung der Olympischen Spiele die ψιλὴ κιθάρισις, das Kitharaspiel ohne Gesang, als konkurrenzfähig bei den Agonen zugelassen wurde, so darf daraus nur ja nicht geschlossen werden, daß die Instrumentalmusik der Griechen nicht älter sei. Hat doch das Solo-Aulosspiel, die ψιλὴ αὔλησις das gleiche Recht bereits 30 Jahre früher erlangt, zweifellos aber von allem Anfange an schon darum eine selbständigere Stellung eingenommen, weil wohl derselbe Mensch singen und Kithara spielen, aber nicht eine Schalmei blasen und singen kann. Ein schwerwiegendes Zeugnis dafür, daß die Alten wirklich die Melodien ganz mitgespielt haben, ist dasjenige Plutarchs, der ja aus alten Quellen schöpfte (Glaukos, Heraklides Ponticus), daß man vor Archilochos stets nur im Einklange mit dem Gesange (πρόσχορδα) gespielt habe. Die Behauptung Gleditschs, daß mit dem Aufkommen des Hexameters an die Stelle des Aöden der Rhapsode getreten sei, der nicht mehr die Phorminx schlug, sondern mit einem Stabe (ῥάβδος) in der Hand auftrat, geht doch wohl allzuweit, indem sie viel spätere Gebräuche auf die Anfänge der epischen Dichtung bezieht. Boeckh (Encycl. S. 510) ist zwar der Ansicht, daß wahrscheinlich schon bei den homerischen Aöden die musikalische Begleitung des epischen Vortrags untergeordnet gewesen sei, meint aber andererseits, daß kunstreichere Rhapsoden gewiß zu keiner Zeit die Begleitung der Kithara verschmäht haben werden. Freilich wenn er dabei an gelegentlich bei gehobenen Stellen einfallende »Akkorde« denkt, so bringt er damit moderne Gewöhnungen zur Geltung, von denen für das Altertum keine Rede sein kann.

Die in der epischen Dichtung durchgeführte Festhaltung eines einzigen Verses als Einheit legt den Gedanken nahe, daß auch die Gesangsmelodie entsprechend eine einzige Periode fortgesetzt wiederholte. Boeckh ist wohl dieser Ansicht, wenigstens läßt seine Definition des elegischen Versmaßes als der ersten noch immer sehr kurzen und sehr einfachen Strophenform (verglichen mit den Strophen der Lyrik) darauf schließen. Daran zu glauben, fällt uns nun freilich schwer. Der Vortrag von hundert und mehr Versen mit immer gleicher Melodie muß monoton erschienen sein und man könnte wohl statt dessen lieber dazu neigen, überhaupt anzunehmen, daß die Hexameter gar nicht gesungen worden wären. Aber auch das ist nicht angängig. Wir wissen, daß Terpander homerische ἔπη, also Hexameter, mit Melodien versehen hat, natürlich mit neuen statt der anderweit üblichen. Mangels bestimmter Kunde bleibt uns nichts übrig, als die Frage offen zu lassen, wieweit die Aöden und die älteren Rhapsoden der unausbleiblichen Monotonie fortgesetzten Vortrags derselben kurzen Melodie zu begegnen gewußt haben; begreiflich aber erscheint jedenfalls, daß die späteren Rhapsoden das Absingen der Verse im allgemeinen aufgegeben haben.*)

Neben dem alle Höhen und Tiefen menschlichen Empfindens mit dem Fluge seiner Phantasie durchmessenden Homer (der etwa 860—770 gelebt hat), steht der mehr am Kleinen haftende Hesiod (um 720), im ganzen prosaischer veranlagt, und wo er poetischer wird, zur gnomischen und allegorischen Darstellung neigend (Christ S. 70). Was für Homers Dichtungen völlig ausgeschlossen war, hat man bei Hesiod versucht, nämlich eine Art Strophenbildung aus einer kleinen Anzahl von Hexametern nachzuweisen. Besonders für die Theogonie hat man 3- oder 5-, ja 6zeilige Strophen herauskonstruiert (Christ S. 70). Trifft die Vermutung solcher strophischen Anlage zu, was aber keineswegs allzu wahrscheinlich ist, so könnte man natürlich auch an eine entsprechend erweiterte Form der musikalischen Gestaltung denken. Keinesfalls ist aber allgemein für die epische Dichtung in Hexametern an eine über das Maß des Einzelverses hinausgehende rhythmische Ordnung zu denken. Boeckh (Encykl. S. 617) motiviert sehr treffend: »Der

---

*) Das Wiederaufleben des Interesses für die antike Poesie hat bekanntlich im 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche Versuche veranlaßt, Melodien zu erfinden, nach denen die antiken Versmaße direkt skandierend gesungen werden könnten. Sogar noch im 18. Jahrhundert ist, wohl angeregt durch Klopstocks Messias, etwas derartiges erweislich (Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter. Berlin, Winter 1760 — der eine der Versuche ist von Ph. Em. Bach!).

Rhythmus des Epos entspricht ganz der inneren Eigentümlichkeit desselben. Wie hier Tatsache an Tatsache gleichförmig und ohne bedeutende Gliederung, die nur die Reflexion setzen kann, aneinandergereiht wird, ebenso einförmig und atomistisch reihen sich Vers an Vers ohne eine weitere Einheit als die Wiederholung eines und desselben«.

Als klassische Epiker sind außer Homer und Hesiod noch zu nennen: Peisandros (c. 645, der eine »Herakleia« schrieb), der Oheim des Herodot Panyassis (c. 500, »Herakleia«, »Ionika« [elegisch]), Choirilos (jünger als Herodot: »Perseïs«) und Antimachos (gegen Ende des 5. Jahrhunderts: »Thebaïs«, »Lyde« [elegisch]).

§ 3. **Olympos** (c. 700).

Wir betreten das spezifisch musikalische Gebiet, wenn wir nun nach dem Wesen der Nomoi fragen, auf welche alle Darstellungen der ersten historischen Epochen der griechischen Litteratur so großes Gewicht legen. Diejenigen Historiker, welche die Alleinherrschaft des Hexameters in der Zeit der ersten Blüte des Epos verfechten, kommen freilich in arge Verlegenheit, wie sie mit ihrer Auslegung vereinbaren sollen, was die Schriftsteller über die ältesten Nomoi berichten. Boeckh (D. m. P. S. 201) hebt hervor, daß die Nomoi alter Zeit sehr einfacher Struktur waren, und behauptet, daß die kitharodischen den homerischen Hexameter festhielten, kann aber nicht umhin, wenigstens anzumerken, daß unter den allerersten auch ein Trochaios Nomos genannt wird; den aulodischen Nomoi vindiziert er das elegische Versmaß als Grundschema. Aber Plutarch läßt doch an verschiedenen Stellen keinen Zweifel darüber, daß in den ältesten Weisen die gedehnten Maße des Spondeios meizon, Orthios und Paion epibatos eine Hauptrolle spielten. In der »Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften« (S. 626) läßt Boeckh sogar umgekehrt das elegische Metrum, die »älteste Form der ionischen Lyrik«, aus den aulodischen Nomoi hervorgehen und spricht die Ansicht aus, daß wohl die alten Nomoi von Anfang an verschieden gewesen seien, je nach dem Ursprung und den Gattungen der Gesänge. Daß die Nomoi nicht strophisch angelegt waren, bezeugt ausdrücklich Nr. 15 der XIX. Sektion der pseudoaristotelischen Probleme, aus der zugleich hervorgeht, daß der Nomos durchaus monodischer Gesang war. Daß die Kitharöden, bezw. Aulöden beim Vortrage der Nomoi tanzten, wie K. v. Jan will, möchte ich aus der Stelle nicht herauslesen. Der Wortlaut der Fragestellung ist: Διά τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικαί; d. h. »Warum wurden die Nomoi

nicht strophisch komponiert, wohl aber die andern Gesänge, die für Chorreigen berechneten?« Die Beantwortung hebt nämlich gerade hervor, daß der Nomos agonistisch sei, eine Vielheit (wie im χόρος) aber nicht wohl der Schwierigkeit einer solchen Aufgabe gewachsen sein würde und deshalb eine sich wiederholende kurze Melodie zu singen erhalte. Ausdrücklich besagt die Antwort auch, daß der Dithyrambus, der *ursprünglich* strophisch gewesen, die Strophenform aufgegeben habe, als er wie der Nomos solistisch-agonistisch wurde. Gleditsch (Metrik bei Iwan Müller, Handbuch II. S. 199) ist daher schwerlich im Recht, wenn er sogar für den terpandrischen Nomos strophische Gliederung verficht und erst für die Zeit seit Timotheus, also lange nach Pindar, für die virtuose solistische Steigerung des Dithyrambus das annimmt, was die aristotelischen Probleme für den *älteren* Nomos behaupten. Dagegen weist Gleditsch sehr mit Recht auf die *gedehnten Metra* der Nomoi Terpanders hin, hält sie allerdings für Ausnahmen und sieht den Hexameter für die ältere kitharodische Nomosdichtung als das Gewöhnliche an. Den *aulodischen* Nomoi schreibt auch er größere Mannigfaltigkeit zu.

Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir sowohl für die gottesdienstlichen Nomoi als für die agonistischen d. h. bei den Festen in Konkurrenzen um Ehrenpreise aufgeführten, neben den in epischen Maßen gehaltenen, solche in anderen Rhythmen annehmen. Daß auch der Vortrag eines homerischen oder eines anderen epischen Gesanges, eingeleitet durch ein sogenanntes *Prooimion*, gewöhnlich einen Hymnus an den Gott, dem zu Ehren das Fest stattfand, Nomos genannt wurde, geht mit Bestimmtheit aus Plutarch De musica 6 hervor. Im ganzen schreibt Plutarch der gesamten Kitharodie zu Terpanders Zeit, ja bis auf Phrynis (5. Jahrh.) eine *große Einfachheit* zu und spricht ihr den Wechsel der Tonart und des Rhythmus ab, eine Behauptung, die angesichts des Νόμος τριμερής oder τριμελής des Klonas oder Sakadas, der je einen Teil in dorischer, phrygischer und lydischer Tonart enthalten haben soll (Plutarch D. m. 8), schwerlich aufrecht zu erhalten ist.

Die ganze Nomosfrage verwickelt sich aber besonders durch die so sehr voneinander abweichenden Zeit- und Altersbestimmungen für die wichtigsten Vertreter der Gattung. Daß der sogenannte erste Olympos vor dem trojanischen Kriege gelebt haben soll, erwähnte ich bereits. Den Terpander setzt Fr. A. Gevaert in die Zeit des ersten Olympiade (776) und den Archilochos um 720. Plutarch nennt Terpander »τοῖς χρόνοις σφόδρα παλαιός« und führt Glaukos als Zeugen an, daß er vor Archilochos gelebt habe. Glaukos fügt aber hinzu, daß er als zweiter gleich *nach den ältesten Aulöden* rangiere (Plut. D. m. 4). Nun setzen aber recht gute alte Zeugen

umgekehrt den Archilochos sogar vor Terpander, und von Terpander ist eigentlich das bestbezeugte Faktum, daß er bei Einführung des musikalischen Agon in die Karneen in der 26. Olympiade, d. h. 672, der erste Sieger gewesen (auch 645 soll er gesiegt haben). Aus den mancherlei einander widersprechenden Nachrichten geht aber wenigstens so viel mit ziemlicher Bestimmtheit hervor, daß sowohl Olympos als Terpander und auch Archilochos durchaus ins 7. Jahrhundert gesetzt werden müssen, nach Homer und nach Hesiod. Mancherlei spricht dafür, daß von den dreien der älteste Olympos gewesen ist. Zunächst ist zweifellos unhaltbar die Teilung in einen älteren und einen jüngeren Olympos, die wohl entstanden sein mag, nachdem man angefangen, dem Terpander ein höheres Alter zuzuschreiben als ihm zukam. Für Terpander hatte man mythische Vorderleute in Menge, für die Vertreter der aulodischen Nomoi fehlten sie gänzlich und wurden erst später in der Trias Hyagnis, Marsyas und Olympos (d. ä.) beschafft.

Die dem Olympos zugeschriebenen Nomoi sind der »vielteilige Nomos« (Νόμος πολυκέφαλος) zu Ehren des Apollon, der »Streitwagen-Nomos« (Νόμος ἁρμάτιος], der »prosodische Nomos« (Νόμος προσοδιακός) zu Ehren des Ares (daher auch Νόμος Ἄρεως genannt), der Nomos zu Ehren der Athene (Νόμος Ἀθηνᾶς) und der »hochtönende Nomos« (Νόμος ὄρθιος). Olympos wird als der älteste Lehrmeister der Griechen in der kunstmäßigen Instrumentalmusik gepriesen (nach Alexander Polyhistor bei Plutarch De musica 5: Κρούματα Ὄλυμπον πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσαι; nach Aristoxenos bei Plutarch De musica 11: ἀρχηγὸς τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς, und daselbst Kap. 29: Ὄλυμπος, ᾧ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μούσης ἀποδιδόασι). Von dem Nomos Athenas berichtet Plutarch, daß er die Enharmonik des Olympos in der phrygischen (!) Tonart zeigte und als Rhythmus den Paion epibatos anwandte, in der Folge aber in Trochäen überging, womit er trotz gleichbleibender Tonart und Melodiemanier (Enharmonik) eine starke Änderung der Wirkung erzielte. Von weiter bei Olympos vorkommenden Rhythmen erwähnt Plutarch (De musica 5): die »idäischen Daktylen« (Ἰδαῖοι δάκτυλοι), was schwerlich etwas anderes sein soll als das προσοδιακόν (ib. 19) und das κατὰ δάκτυλον εἶδος (ib. 7), nämlich die sogenannten Daktylo-Epitriten (–◡◡––), Rhythmen, deren erste Anwendung er für den Nomos orthios in Anspruch nimmt, der somit ebenfalls wie der Nomos Athenas Taktwechsel hatte (Daktylen und gedehnte Jamben); im Nomos harmatios dominierten dieselben und auch im Nomos Areos spielten sie eine Rolle. Auch die in den Metroa, den Tempelgesängen des Kybeledienstes gebräuchlichen Maße des Choreios [semantos]

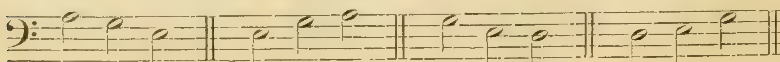
(des gedehnten Trochäus) und des Bakcheios (⏑ – –) schreibt Plutarch dem Olympos zu. Nun sagt aber Glaukos aus (nach Plutarch d. m. 10), daß Thaletas (vgl. § 6) den Maron (⏑ – –) bezw. Kretikus (– ⏑ –), die weder Orpheus noch Terpander noch Archilochos anwende, den Kompositionen des Olympos entnommen habe und bezeichnet auch den Stesichoros (§ 11) auf dem Gebiete der Rhythmik als einen Nachahmer des Olympos. Diese Zeugnisse genügen wohl, zu erweisen, daß man ein Recht hat, den Olympos vor Terpander zu nennen. Obgleich bei Plutarch das Bestreben unverkennbar ist, Terpander an die erste Stelle zu setzen und der Kitharodie den Vorrang vor der Aulodie zu geben, so führt doch eine sorgfältige Untersuchung der von ihn selbst beigebrachten Aussagen der ältesten Autoren zu dem gegenteiligen Schlusse. Nicht ganz zufällig ist doch wohl auch, daß Plutarch selbst mehrmals bei Anführung der beiden Meister als der ältesten den Olympos vor Terpander nennt. De musica Cap. 18 betont er, daß nicht aus Unkenntnis die Zeitgenossen des Olympos und Terpander nur wenige Tonarten anwandten und sich der Einfachheit befleißigten; die Kompositionen des Olympos und Terpander und ihrer Zeitgenossen seien ein redender Beweis, und niemand sei imstande, die Weise des Olympos (!) nachzuahmen, vielmehr fielen alle ab, indem sie sich in Buntscheckigkeit verliefen. Im 15. Kapitel schreibt Plutarch unter Berufung auf Aristoxenos dem Olympos auch eine Komposition in der lydischen Tonart zu, nämlich das Klagelied auf den Python (ἐπικήδειον ἐπὶ τῷ Πυθωνί), so daß also gleich das älteste überlieferte Stück den später stets betonten Charakter des Lydischen, die Neigung zum Klagenden (θρηνῶδες) ausprägt. Vermutlich war das Stück, das auch Pollux (Onomasticon IV. 78) unter dem Namen ἐπιτυμβίδιοι anführt, ein Teil des Nomos polykephalos zu Ehren Apollons.

Wenn auch aus den angeführten Zeugnissen geschlossen werden muß, daß die Kompositionen des Olympos in rhythmischer Beziehung auffallend reichgestaltet gewesen sind, so beansprucht doch noch stärkeres Interesse das, was über die Melodik des Olympos berichtet wird. Denn die Tradition schreibt ihm nichts geringeres zu als die Erfindung der Enharmonik. Plutarch De musica c. 11 bezeugt: »Wie Aristoxenos aussagt, gilt Olympos bei den Musikern als der Erfinder der enharmonischen Melodik; vor seiner Zeit war alles diatonisch oder chromatisch.« Das sieht zwar zunächst ganz so aus, als hätte Olympos die Teilung des Halbtons in zwei Vierteltöne aufgebracht, welche in der Theorie und Praxis der klassischen Zeit der griechischen Musik eine so bedeutsame Rolle spielt. Zum Glück beschränkt sich

Plutarch nicht auf diese trockene Mitteilung, sondern berichtet auch ausführlich, wie Olympos auf diese »Erfindung der Enharmonik« gekommen sein soll, wobei sich herausstellt, daß die von Olympos erfundene Enharmonik von der späteren so weit entfernt ist wie nur möglich. Scheidet man aus Plutarchs Bericht zunächst eine ganz verständnislose Randbemerkung eines Lesers aus, die unbegreiflicherweise in den Text geraten ist (die Stelle über den Σπονδειασμός συντονώτερος, eine der vielen späteren Teilungsarten der Quarte, auf welche der betr. Leser durch die Namensähnlichkeit des Σπονδεῖον bezw. Τρόπος σπονδειακός gekommen sein wird), so ergibt Plutarchs Bericht, daß Olympos durchaus nicht durch Einführung kleinerer Intervalle als der in der diatonischen Skala enthaltenen, sondern vielmehr durch Auslassung einer Stufe der diatonischen Skala auffallende schöne Wirkungen erzielte. Da er diese Wirkungen dann auf die dorische Skala übertragen haben soll (τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου), so war die Skala, in welcher er diese Auslassungen zuerst machte, offenbar nicht die dorische, sondern vielmehr (wie für den phrygischen Auleten a priori anzunehmen) die phrygische. Die phrygisch gestimmte Mitteloktave des griechischen Systems ist aber

e'	Nete	entsprechend	ohne	Vorzeichen:	*d'*
d'	Paranete	»	»	»	*c'*
cis'	Trite	»	«	»	*h*
h	Paramese	»	»	»	*a*
a	Mese	»	»	»	*g*
g	Lichanos	»	»	»	*f*
fis	Parhypate	»	»	»	*e*
e	Hypate	»	»	»	*d*

Gleichviel ob wir annehmen, daß der phrygische Aulos eine Stufe tiefer oder in gleicher Höhe stand wie die normale Kitharastimmung, zweifellos ergibt sich, daß die von Plutarch berichtete Auslassung der Lichanos das Halbtonintervall aus der (zunächst allein in Betracht kommenden) unteren Hälfte der Skala ausschied, da sie dessen oberen Grenzton betraf. Der ausfallende Ton ist bei *H*moll-Stimmung (phrygischer τόνος) *g*, bei *A*moll-Stimmung (phrygische ἁρμονία) *f*; halten wir uns der Einfachheit der Vorstellung wegen an die letztere Bezeichnungsweise, so sind die entstehenden melodischen Bildungen diese



Bezüglich der Art der Übertragung dieser Wirkung in die dorische Tonart kann man in Zweifel sein, ob Olympos denselben Ton (*f*) oder aber dieselbe Stufe (nämlich die dritttiefste, also *g*) der Skala ausließ:

e′ d′ c′ h a g (f) e oder **e′ d′ c′ h a (g) f e**

Plutarch nimmt anscheinend das letztere an, da er sich dagegen verwahrt, daß Olympos auch schon den Halbton in Vierteltöne gespalten habe; fiele der Halbton weg, so könnte davon ja keine Rede sein. Die Frage ist aber, wieweit Plutarch die Berichte seiner Gewährsmänner noch richtig verstand. Denn die ausdrückliche Bemerkung, daß in der Komposition, welche als die allerälteste dieser Art gelte (τούτων πρῶτον), dem Spondeion (der Trankopfermelodie), die charakteristischen Intervalle keines der drei Tongeschlechter, auch nicht die des diatonischen zu erkennen gewesen sein (οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἅπτεσθαι ἀλλ᾽ οὐδὲ τῶν τῆς ἁρμονίας, und: ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει), legt doch vielmehr nahe, auch für die Übertragung der Manier des Olympos auf das Dorische die Auslassung desselben Tones anzunehmen, so daß sich zunächst die zwei Formen halbtonloser Melodik sich ergaben:

phrygisch **d e . . g a h (c′) d′** und dorisch **e . . g a h (c′) d′ e′**

Denn auch in der oberen Hälfte der Skala fiel in der alten Enharmonik der obere Ton des Halbtonintervalls (*c*) aus, wie das 19. Kapitel von Plutarchs De musica uns des weiteren sehr ausführlich berichtet. Wir erfahren da, daß auch die Trite (*c′*) der dorischen Oktave im Tropos spondeiazon ausgelassen und auch von der Nete (*e′*) und Paranete (*d′*) nur ein beschränkter Gebrauch gemacht wurde. Doch berichtet Plutarch, daß diese in der altertümlichen Melodiebildung ausgelassenen Töne von den mitspielenden Instrumenten gelegentlich als Ziernoten eingeschaltet wurden. Aus dieser Stelle hat man starke Beweise für die Mehrstimmigkeit bei den Griechen ableiten zu dürfen geglaubt, worauf wir später zurückkommen werden. Offenbar haben sich diese alten Melodien auch bezüglich des Umfangs nach der Höhe in sehr engen Grenzen gehalten. Immerhin bestätigt aber doch Plutarch die Anwendung des *d′* in phrygischen Melodien dieser altertümlichen Art (De musica 19: ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ . . . καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς μητρῴοις καὶ ἔν τισι τῶν φρυγίων). [Das 19. Kapitel von Plutarchs De musica ist nicht frei von Fehlern, doch ist deren Zahl bei weitem nicht so groß, wie man gewöhnlich annimmt. Nur die Verzierung der Nete synemmenon (*d′*) durch die mit ihr

identische Paranete (*d'*) ist natürlich sinnlos; statt παρανήτη muß μεσή gelesen werden.]

Die hier erstmalig gegebene Deutung des Plutarchischen Berichts über die ältere Enharmonik wird durch eine Reihe anderweiter Angaben der alten Autoren gestützt, welche zum Teil erst selbst in ihrem Lichte verständlich werden. Daß zwischen der älteren halbtonlosen Enharmonik und der jüngeren den Halbton spaltenden Enharmonik eine vermittelnde Zwischenstufe angenommen werden muß, welche den Halbton konserviert aber die Stufe über demselben elidiert, ist an sich wahrscheinlich und konnte auch schon aus Plutarchs Bericht geschlossen werden. Einen festen Anhaltspunkt gibt eine auffallende Stelle des Aristoxenos (harm. I, 23), der gelegentlich der Erörterung der mancherlei Möglichkeiten der Stimmung der Lichanos in den drei Tongeschlechtern auf die altertümlichen Kompositionen hinweist, in denen die Lichanos Terzabstand habe: »Daß es eine Art von Melodieführung gibt, der die Lichanos im Terzabstand unentbehrlich ist, und zwar nicht die schlechteste, sondern vielleicht die schönste von allen, wird vielleicht den meisten an die jetzige Musik Gewöhnten nicht ohne weiteres einleuchten, kann ihnen aber leicht durch Beispiele bewiesen werden; denen aber, welche mit den archaischen Weisen, sowohl denen der ersten als denen der zweiten Epoche (τῶν ἀρχαϊκῶν τρόπων τοῖς δὲ πρώτοις καὶ τοῖς δευτέροις) vertraut sind, ist das Gesagte ohnehin völlig klar«. Diese bestimmte Scheidung der »Archaika« in Prota und Deutera aus dem Munde der angesehensten Musiktheoretikers des Altertums, die bisher gar nicht beachtet worden ist, gibt sehr zu denken. Gänzlich ausgeschlossen ist, daß Aristoxenes mit der schönsten aller Arten der Melodieführung die jüngere Enharmonik mit ihren Vierteltönen gemeint haben kann, da er dieser durchaus ablehnend gegenübersteht und andeutet (harm. 19), daß sich an sie das Ohr zu allerletzt (τελευταίῳ) und nur mit großer Mühe (μόλις μετὰ πόλλου πόνου) gewöhne. Es wäre auch ziemlich unverständlich, wie gerade die Archaika den Geschmack an solcher Art der Melodik vermitteln sollten, da Aristoxenos ausdrücklich das diatonische Geschlecht als das älteste (πρῶτον καὶ πρεσβύτατον) hinstellt, während er das enharmonische das zuletzt aufgekommene (ἀνώτατον) nennt.

Andererseits verträgt sich aber die Bestimmung des Abstandes der Lichanos von der Mese auf eine große Terz (δίτονος) nicht mit der für die Enharmonik des Olympos aufgezeigten Auslassung des oberen Tones des Halbtonintervalls, da diese nicht eine große sondern eine kleine Terz Abstand der Mese von der nächsttieferen Stufe dieser lückenhaften Skala ergibt. Mit Fétis (Histoire générale de la

musique III. 33) »διτόνου [!] λιχανοῦ δεομένη« zu verstehen als »der diatonischen [!] Lichanos entbehrend« geht nicht an, obgleich manche Handschriften wirklich διατόνου statt διτόνου haben; denn Aristoxenos stellt ausdrücklich die Lichanos des Diatonon syntonon als die höchst gestimmte (συντονωτάτη) der λιχανὸς δίτονος gegenüber. Wir sind also darauf angewiesen, wirklich eine Lichanos, die zwei Ganztöne von der Mese absteht, für alte Kompositionsweisen anzunehmen; doch hindert wohl nichts, dieselbe auf die δεύτερα der ἀρχαϊκά zu beschränken, als eine ebenfalls stufenärmere Melodik, der aber der Halbton nicht fehlt. Daß eine solche existiert hat, beweist die Bemerkung Plutarchs (De musica 11), man könne sich leicht überzeugen, daß wenn einer archaische Melodien auf dem Aulos blase, der Halbtonschritt im Tetrachord meson nicht gespalten werde. Das Archaische besteht aber in solchem Falle nicht sowohl in der Vermeidung der Vierteltöne — sonst wäre ja auch die Chromatik und vollends die Diatonik archaisch, als vielmehr in der Auslassung der Lichanos. Unter den Deutera der archaischen Weisen wäre also zu verstehen die pentatonische aber nicht anhemitonische Form der dorischen Skala ohne Lichanos und Paranete:

e f . . a h c′ . . e′

Aber diese künstliche Pentatonik ist schlechterdings nur als Analogiebildung jener älteren halbtonlosen Pentatonik verständlich und keinesfalls ist anzunehmen, daß überhaupt die Enharmonik des Olympos nichts anderes gewesen sei als eben diese, die Lichanos und Trite des Dorischen auslassende Melodik.

Meine Deutung würde aber doch einen schweren Stand haben, wenn sie sich auf Plutarch allein stützen müßte; es läge doch nur allzunahe, mittels einiger Konjekturen die »ausgelassene Trite« (*c*) aus der Welt zu schaffen und alles hübsch in Einklang zu bringen mit der durch die fehlende (dorische) Lichanos geschaffenen Lage. Doch wird die Auslassung der Trite zunächst auch durch die ψaristotelischen Probleme bestätigt (Sect. XIX. 7,32), die sogar den Terpander als den nennen, der die Trite fortgelassen habe, um dafür die Nete zu gewinnen. Ferner sind uns aber ein paar Fragmente aus einem Werke des **Philolaos**, des ältesten aller Musikschriftsteller (6. Jahrhundert) erhalten, welche meine Deutung der ersten Archaika in der bestimmtesten Weise bestätigen. Nach der Tradition der Pythagoräer soll Pythagoras durch Einschaltung einer achten Saite die vorher nur siebenstufige Skala vervollständigt haben. Nach **Nikomachus** p. 9 schaltete er die achte Saite zwischen Mese und Paramese ein, eine

Angabe, die mit dem Texte der Kapitels sehr schwer vereinbar ist, da sie die Auslegung bedingen würde, daß vorher die Paramese *h* gefehlt hätte und *c* Paramese genannt worden wäre, was nirgend berichtet ist. Derselbe Nikomachus berichtet aber p. 18, daß nach anderer Darstellung Pythagoras den achten Ton zwischen der Trite und Paranete eingeschaltet habe, daß aber Trite damals der später Paramese genannte Ton geheißen habe, der eine kleine Terz von der Paranete und eine Quarte von der Nete abstand:

e' Nete
NB. ***d'*** Paranete
h Trite
a Mese.

Da dieser Bericht sich auf Philolaos beruft, so ergänzt er sich in erfreulicher Weise mit einem ebenfalls an Philolaos anknüpfenden Hagiopolites-Fragmente, das A. J. H. Vincent in den »Notices et extraits« (1847) S. 270 abdruckt, indem er zugleich auch auf die Bedeutung und das wahrscheinlich sehr hohe Alter des Fragments nachdrücklich aufmerksam macht. Das Fragment bringt nach einem wörtlichen Zitat aus Philolaos, das sich mit den ersten Zeilen desjenigen bei Nikomachus deckt, das Schema der vorterpandrischen 7saitigen Lyra (ἑπτάχορδον ὄργανον):

(***d***) Hypate
(***e***) Parhypate
(***g***) Hypermese
(***a***) Mese
(***h***) Paramese
(***d'***) Paranete
(***e'***) Nete

und bestimmt dazu: Die dritte, Hypermese genannte Saite (*g*) steht zur ersten, der Hypate (*d*), im Verhältnis 3 : 4, dem der Quarte (συλλαβά), . . . die Mese (*a*) steht zur dritten Saite im Verhältnis 8 : 9 (Ganzton) . . . und zur Hypate im Verhältnis 2 : 3, dem der Quinte (διοξεία).

Diese Definition widerspricht in einem Punkte dem Philolaos-Zitat bei Nikomachus, nämlich bezüglich des Abstandes der Hypate von der Mese; bei Nikomachus heißt es: Zwischen Hypate und Mese ist Quartenabstand, zwischen Mese und Nete Quintabstand, zwischen Nete und Trite Quartenabstand, zwischen Trite und Hypate Quintabstand. Vincent und v. Jan konstruierten nach diesen Angaben Schemata, die sich nicht decken:

Vincent:	*d* Hypate	v. Jan:	*e* Hypate
	g Mese		*a* Mese
	a Trite		*h* Trite
	(*h* Parentetheisa des Pythagoras)		(*c'* Parentetheisa)
	c' Paranete		*d'* Paranete
	d' Nete		*e'* Nete.

Vincent macht *g* zur Mese und verlegt das ungeteilte $1\frac{1}{2}$-Ton-Intervall, das Nikomachus ausdrücklich oberhalb der späteren Paramese setzt (*hd*), neben die Mese (*ac*). Das gewährt die Möglichkeit, die Angabe für korrekt zu halten, daß Pythagoras den 8. Ton zwischen *a* und *c* als *h* eingesetzt habe (Nikomachus p. 9); Jan schließt sich der zweiten Auslegung des Nikomachus (p. 18) an. Man beachte, daß wohl das Zitat des Nikomachus, nicht aber dasjenige des Hagiopolites der Tradition widerspricht, daß das vorterpandrische Heptachord aus zwei durch einen gemeinsamen Ton (die Mese) verbundenen gleichen Tetrachorden bestand (ψaristot. Probl. XIX. 7, 24, 44, 47). Es scheint, daß in dem Hagiopolites-Fragment sich die Nomenklatur erhalten hat, wie sie vor der angeblich pythagoreischen Schließung der Oktavskala bestand. Eine andere Lösung der Frage, wo Pythagoras den 8. Ton einschob, versucht das Schema der »achtsaitigen Lyra des Pythagoras« in der Harmonik des Pachymeres bei Vincent Notices etc. S. 410:

d' Nete
c' Paranete
b(!) Paramese
a Mese
g Hypermese
f Parhypate
e Hypate
d Proslambanomenos.

Doch steht das Schema in Widerspruch mit dem (aus Nikomachus entnommenen) Texte und interessiert nur dadurch, daß es wieder statt des Namens Lichanos den älteren Hypermese hat und in der Tiefe bis *d* geht, während oben *e* fehlt. Das vorpythagoräische Ἑπτάχορδον Ἕρμου besteht auch in diesem Schema aus zwei gleichen Tetrachorden (*e f g a b c' d'*). Wenn wirklich in ältester Zeit ein aus zwei gleichgebauten Tetrachorden bestehendes Heptachord in Gebrauch gewesen ist, so kann dasselbe nach allem, was wir angeführt, nur die Gestalt gehabt haben:

d e . . g a h . . d' e'

wie es die Bestimmung durch nur vier Quintschritte *h-e-a-d-g* ergibt. Von einem Halbtonschritte (λεῖμμα) redet weder das archaistische Zitat des Hagiopolites noch das des Nikomachus. Man wird daher annehmen müssen, daß bei Nikomachus zweimal statt ὑπάτη zu lesen ist παρυπάτη, da sehr wohl eine auf die spätere Umnennung sich stützende Korrektur in den Text gekommen sein kann. Das Endergebnis dieser Untersuchung ist, daß die πρῶτα ἀρχαϊκά des Aristoxenos Melodien in halbtonloser Pentatonik gewesen sind; ob man der Tradition soweit glauben darf, daß Olympos Stufen eine bereits gebräuchlichen siebenstufigen Melodik ausließ, muß dagegen gewiß in Frage gestellt werden, wenn auch der Gedanke nicht durchaus abzuweisen ist, daß durch die phrygischen Auleten aus Kleinasien eine dort noch übliche pentatonische Melodik importiert worden wäre, zu einer Zeit, wo die Griechen bereits die volle Siebenstufigkeit kannten. Da aber auch noch dem Terpander der Gebrauch der vollen Skala abgesprochen wird, so ist das nicht eben allzu wahrscheinlich. Mit andern Worten, Olympos ist als Hauptrepräsentant einer Epoche anzusehen, welche in jener schlichten Einfachheit Melodien schuf, die wir auch aus uralten chinesischen und japanischen sowie keltischen Weisen kennen. Die Idee Fétis' (Hist. gén. III, 83), daß die Enharmonik des Olympos eine urwüchsige Art von Melodik mit kleineren Intervallen (Dritteltönen, Vierteltönen) gewesen wäre, wie sie noch heute die Völker des Orients liebten, und daß aus dieser orientalischen Melodik sich in Griechenland allmählich die Chromatik und Diatonik herauskrystallisiert hätten, ist durchaus von der Hand zu weisen. Bellermann (Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1847) und Fortlage (Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt 1847) waren der Wahrheit auf der Spur, und auch Fr. A. Gevaert (Histoire et théorie de la musique de l'antiquité (1875—81, 2. Bde.) ist nicht abgeneigt, einen gewissen Zusammenhang der älteren Enharmonik mit der halbtonlosen Pentatonik anzuerkennen. Alle scheiterten aber an der ditonischen Pentatonik (*e f . . a*), deren zeitweiliges Aufkommen nicht wegzustreiten ist. Vielleicht hat man Terpander als den Repräsentanten dieser jüngeren künstlichen Pentatonik anzusehen; vielleicht ist sie aber erst nach Terpander aufgekommen. Jedenfalls setzt sie eine inzwischen erfolgte Einbürgerung der siebenstufigen Skala voraus, da ein fünfstufiges System, das den Halbton hat, schlechterdings nur als Analogiebildung theoretisch zu erklären ist.

Es kann nur zur Bekräftigung meiner Auslegung der Berichte über die Archaika dienen, daß eine ganz ähnliche Entwicklung von der halbtonlosen Pentatonik über die Siebenstufigkeit zur

ditonischen Pentatonik für die japanische Musik nachweisbar ist. In einem Vortrage im Museum für Völkerkunde in Leipzig, der im »Musikalischen Wochenblatt« 1902 abgedruckt ist, habe ich an der Hand der vorliegenden Spezialarbeiten über das uralte, China und Japan gemeinsame pentatonische System (Van Aalst »Chinese music« 1884, Müller »Notizen über die japanische Musik« 1873—76 in den »Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens« und G. Wagner »Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik« das. 1876) und nach eingehender Untersuchung der im Leipziger Museum für Völkerkunde aufbewahrten japanischen und chinesischen Instrumente nachgewiesen, daß bis heute die japanischen Instrumente nach Prinzipien gebaut werden, die durchaus auf halbtonlose Pentatonik berechnet sind. Die zitherartigen Saiteninstrumente Sono-Koto (13 Saiten), Kino-Koto (7 Saiten) und Wanggong (6 Saiten) sind nach altem Herkommen durchaus nach dem Schema zu stimmen, das wir dem vorterpandrischen Heptachord zuweisen mußten:

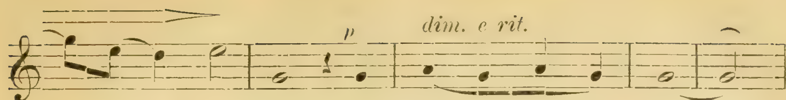


Andersstimmungen der Sono-Koto bedeuten eine Transposition (z. B. *h . d′e′. . g′a′h′. d″e″* usw.). Nun weisen aber neuere Sammlungen japanischer Lieder, wie sie z. B. vom Konservatorium zu Tokio in europäischen Noten veröffentlicht worden sind, neben Melodien von unverfälschter halbtonloser Pentatonik auch solche von voll siebenstufiger Diatonik mit ausgeprägtem Mollcharakter (sehr ähnlich schottischen und skandinavischen Weisen) und endlich in großer Zahl auch solche auf, in denen über dem Halbtonintervall das große Terzintervall sich findet, auch diese von ausgeprägtem Mollcharakter. Daß es sich dabei nicht etwa um die »neutrale Terz« handelt, d. h. um ein weder Dur noch Moll charakterisierendes Mittelding zwischen großer und kleiner Terz, bewiesen die meinem Vortrage folgenden Vorträge einer japanischen Koto-Virtuosin, welche die Sono-Koto sicher und rein in *A*moll mit Ausfall von *g* und *d* stimmte und diesen Usus als für die Gegenwart verbreitetsten bestätigte. Zur Teilung des Halbtons in Vierteltöne sind aber die Japaner nicht geschritten.

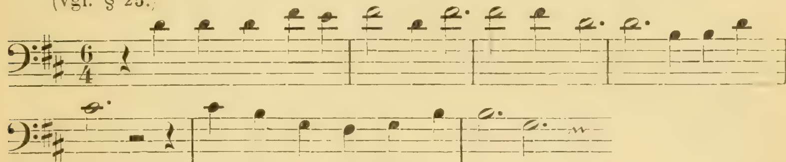
Die theoretische Erklärung der halbtonlosen Pentatonik kann wohl keine andere sein, als die, daß in den harmonischen Beziehungen, welche das Ohr zwischen den Einzeltönen herstellt, der Terzbegriff noch fehlt, also nur Quintbeziehungen und Oktaven aufgefaßt werden. Die Tonika der pentatonischen Skala ist immer der mittlere der drei mit Ganztonabstand gruppierten Töne; neben ihm spielen seine Ober- und Unterquarte bezw. Unter- und Oberquinte die Hauptrolle (Dominanten). Die Tonika hat die große Ober- und Untersekunde als melodische Nebennoten zur Seite, die Dominanten stehen ebenfalls im Ganztonverhältnis nebeneinander. Mangels erhaltener Beispiele Olympischer Melodik mag eine alte chinesische Geigenmelodie »Tsi Tschong« hier einen Begriff von der Wirkung solcher Melodiebildung geben; dieselbe ist in verschiedenen Sammlungen (u. a. von Eyles Irvin und J. Barrow) enthalten, auch in Ambros' Musikgeschichte abgedruckt; ich habe sie nebst einigen anderen (auch ditonisch pentatonischen) in »6 chinesische und japanische Melodien« mit Klavierbegleitung bei Breitkopf und Härtel herausgegeben (die Harmonisierung der anhemitonischen Melodien ist dort so eingerichtet, daß sie die Auffassung der Melodietöne mit Ausschluß der Terzbeziehung erzwingt).

Tsi Tschong.

Molto largo. *cresc.* f p
f mf p
rinforzando f *con anima*
f *dim. e calando* p mf
f p mf
p *rinforzando* ff



Die alten Gesänge der christlichen Kirche zeigen nicht selten Bildungen, welche auf rein pentatonische zurückzugehen scheinen; z. B. weist der Introitus Ad te levavi (1. Adv.) nur wenige Abweichungen aus dem Schema *c d . . f g a . . c′ d′* auf. Für die ditonische Pentatonik brauchen wir nicht die Japaner oder Chinesen heranzuziehen, da der erste der 1892 gefundenen delphischen Apollohymnen wenigstens durch einige Takte des zweiten Abschnitts (ὃς ἀνὰ δικόρυνβα Παρνασσίδος τᾶσδε πετέρας ἕδραν ἅμ᾽ ἀγακλυταιεῖς) diese Art der Melodieführung festhält (in phrygischer Stimmung *fis g . . h* ‖ *cis′ d′ . . fis′*):



Eine gewisse Verwandtschaft mit der anhemitonischen Pentatonik eignet wohl dieser Art Melodik; doch fehlt die herbe Strenge und Größe, an deren Stelle weicheres einschmeichelndes Wesen tritt. Daß die Weisen des Olympos mindestens noch bis ins 4. Jahrhundert in hohem Ansehen standen, bezeugt der nachdrückliche Hinweis des Aristoteles auf ihre ethische Wirkung (Πολιτικά VIII. 5 p. 1340) »Ἀλλὰ μὴν ὅτι γινόμεθα ποιοί τινες φανερὸν διὰ πολλῶν μὲν καὶ ἑτέρων οὐχ ἥκιστα δὲ καὶ διὰ τῶν Ὀλύμπου μέλων· ταῦτα γὰρ ὁμολογουμένας ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς, ὁ δ᾽ ἐνθουσιασμὸς τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος ἐστίν«. Otfried Müller (Gesch. d. griech. Litt. 3. Aufl. I. 263 ff.), der von Olympos mit Recht eine hohe Meinung hat (wenn er auch gerade in bezug auf das enharmonische Tongeschlecht nicht klar sieht), macht darauf aufmerksam, daß Euripides in seinem »Orestes« den Gesang eines dem Orest und Pylades entronnenen Phrygers im Nomos Harmatios des Olympos gesetzt hat (V. 1385).

§ 4. **Terpander** (c. 675—50).

Mußten wir uns zu der üblichen Darstellung der Anfänge der griechischen Musik einigermaßen in Gegensatz stellen, wenn wir Sinn und Zusammenhang in die einzelnen Notizen bringen wollten, welche Plutarchs Schrift De musica über den ältesten Vertreter der

aulodischen Nomenkomposition enthält, so wird ein gleiches nicht, wenigstens nicht in demselben Maße notwendig werden, wenn wir nunmehr uns dem ersten Vertreter der kitharodischen Nomenkomposition Terpander zuwenden. Ob derselbe zugleich der Repräsentant der Deutera der archaischen Tropoi des Aristoxenos ist, wird allerdings sich schwerlich erweisen lassen. Daß Olympos und Terpander zeitlich eng zusammen gehören, geht schon aus der mehrmaligen direkten Zusammenstellung der beiden Namen bei Plutarch hervor, sobald es sich um die »ganz alten« handelt. Die Bemerkung Plutarchs (De musica IV), daß die kitharodischen Nomoi lange Zeit vor den aulodischen (πρότερον πόλλῳ χρόνῳ) von Terpander aufgestellt worden seien, bezieht sich nur auf die kurz vorher genannten aulodischen Nomoi des Klonas und Polymnestos und wird durch die weiteren in den späteren Kapiteln gebrachten Notizen über Olympos durchaus hinfällig. Darin ist durchaus nichts Auffälliges oder Bedenkliches, da Plutarch nacheinander verschiedene Redner über dasselbe Thema sprechen läßt. Es fehlt auch keineswegs an Anzeichen, daß Terpander Vorderleute auf dem Gebiete der Kitharodie hatte, welche ihm in ähnlicher Weise den Kranz des ältesten kitharodischen Nomenkomponisten streitig machen könnten, wie Olympos den sonst angeblich ältesten aulodischen Komponisten Klonas, Ardalos von Trözen usw. vorangeht. Plutarch selbst erzählt, daß manche Terpandrischen Nomoi dem Philammon zugeschrieben werden. Da es aber für alle jene in unserem ersten Abschnitt erwähnten halbmythischen Begründer der Tempelmusik an derartigen festen Anhaltspunkten für ihre Kunstleistungen, wie wir sie für Olympos aufweisen konnten, gänzlich fehlt, so können wir von diesen Vorgängern Terpanders absehen und dürfen Terpander eine ähnliche Bedeutung auf dem Gebiete der Kitharodie vindizieren, wie sie dem Olympos auf demjenigen der Aulodie gebührt. Soll doch nach Aussage Plutarchs (D. m. 6) die eigentliche Kithara, d. h. das von da ab höchst angesehene aller Musikinstrumente der Griechen, seine feststehende Form erst zur Zeit des Kepion, eines Schülers des Terpander erhalten haben; diese eigentliche Kithara erhielt den Beinamen »die asiatische« (Ἀσιάς), weil sie das Instrument der mit Terpander beginnenden Kitharödenschule auf der der kleinasiatischen Küste nahen Insel Lesbos war. Die Reihe der Lesbischen Kitharöden, die auf allen Agonen siegten, begann mit Terpander und endete mit Perikleitos. Nach Aussage des Alexander Polyhistor (bei Plutarch De musica 5) schloß sich Terpander in der Dichtweise dem Homer, in der Melodiebildung dem Orpheus an; Orpheus aber sei niemandes Nachahmer; denn, fügt er bezeichnenderweise hinzu, »damals gab es noch nichts

anderes als aulodische Kompositionen«. Da haben wir wieder ein Zeugnis für die bestimmte Tradition eines sehr hohen Alters der Aulosmusik.

Die dem Terpander zugeschriebenen Nomoi sind nach Plutarch De musica 4: der Böotische Nomos (Νόμος Βοιώτιος), der Äolische Nomos (Νόμος Αἰόλιος), diese beiden nach Pollux IV. 65 nach den Völkern benannt, von denen Terpander herkam (Lesbos gehörte wie Böotien zum äolischen Stamme); weiter der trochäische Nomos (Νόμος Τροχαῖος) und der orthische Nomos (Νόμος Ὄρθιος), diese beiden nach Pollux IV. 65 und nach Suidas nach den in ihnen herrschenden Rhythmen — die also wie wir sehen, keineswegs nur epische Daktylen waren. Plutarch nennt übrigens statt des N. Ὄρθιος einen N. Ὀξύς, was vielleicht ein Versehen ist; doch sagt Suidas, daß der Trochaios und Orthios hochliegende und klangvolle Nomoi waren (ἀνατεταμένοι καὶ εὔτονοι). Pollux führt aber den Ὀξύς als besonderen Nomos mit dem auch von Plutarch bestätigten Τετραῴδιος [Τετραοίδιος] auf, wegen der Τρόποι, in denen sie sich hielten; danach hätte man vermutlich bei Τετραῴδιος an eine vierteilige Anlage mit Wechseln des Rhythmus zu denken, die ja schon für Olympos belegt sind. Die ψaristotelischen Probleme XIX. 37 führen die orthischen und hochliegenden Nomoi zusammen an als schwer zu singende. Von zwei weiteren Nomoi trug nach Plutarch und Pollux der eine den Namen Terpanders selbst (Τερπάνδρειος, Τερπάνδριος), der andere den seines Lieblingsschülers Kepion (Κηπίων oder Καπίων). Daß der Nomos Ἀπόθετος und Nomos Σχοινίων von manchen dem Terpander zugeschrieben werden, bezeichnet Pollux als Irrtum (nach Plutarch gehören sie den nachterpandrischen Aulöden Klonas und Polymnestos an). Doch ist wohl das Vorkommen von gleichnamigen Nomoi bei verschiedenen Komponisten an sich nichts Verdächtiges; wenn auch die Namen sicher zur Unterscheidung aufgestellt wurden, so erlangten sie doch eine ähnliche Bedeutung wie bei den späteren Minnesängern und bei den Meistersingern die »Töne« oder »Weisen«, welche ja von verschiedenen Dichtern mit neuen Texten versehen wurden. Den Nomos Orthios mag daher wohl Terpander von Olympus übernommen haben. Plutarch sagt übrigens cap. 28, vielleicht berichtigend, daß Terpander den Τρόπος ὄρθιος in die Melodie eingeführt habe, in den Maßen des auf vierfache Dauer gedehnten Trochäus (Τροχαῖος σημαντός) und des ebenso gedehnten Jambus (Ὄρθιος). Schließlich nennt er den Terpander auch den Erfinder der Trinklieder (Σκολιὰ μέλη).

Das einzige Überbleibsel Terpandrischer Dichtung sind ein paar Zeilen eines σπονδεῖον zu Ehren des Zeus (Christ S. 91):

Ζεῦ πάντων ἀρχά
Πάντων ἀγήτωρ
Ζεῦ Ζεῦ σοι σπένδω
Ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Dieselben deuten gewiß in bestimmtester Weise auf sehr gedehnte Werte hin.

Über die praktische Melopöie (den Stil) Terpanders haben wir außer den bereits angeführten nur sehr wenige Notizen, so die bereits gelegentlich des Olympos berührte, daß er sich päonischer Rhythmen noch nicht bediente; ferner die durch Plutarch De musica 28 und durch No. 32 der aristotelischen Probleme XIX belegte, daß er das Heptachord durch Einführung der Nete in die Gesangsmelodie auf den Umfang der Oktave gebracht habe. Daß er dafür eine andere Saite ausgelassen habe, ist sicher eine durch die Traditionen über die alte Pentatonik und ihre dorische Nachbildung verschuldete Legende. Daß erst Pythagoras die siebenstufige Diatonik der Skala durch Einfügung der Paramese vollständig gemacht habe (Nikomachus Kap. 5), ist gänzlich unglaubhaft und wird schon durch Plutarchs Nachweise des Gebrauchs sämtlicher in Tropos spondeiazon gemiedenen Stufen in der Instrumentalmusik widerlegt. Das Märchen entstand wohl dadurch, daß die berichtete Auslassung der Trite in Tropos spondeiazon, die doch nur die Trite synemmenon oder aber die Trite diezeugmenon späterer Benennung bedeuten konnte (Ausscheidung des Halbtonschritts), auf die dritte Note von oben in dem Terpandrischen Heptachord mit Nete *e'* also *h* bezogen wurde (Circulus vitiosus). Nikomachus (vgl. oben S. 48) weist umständlich nach, daß im alten Heptachord die spätere Paramese (*h*) Trite gewesen ist. Gerade diese aus Philolaos stammende Stelle des Nikomachus ist einer der stärksten Beweise dafür, daß das *h* in der Pentatonik des Olympos nicht fehlte. Da Philolaos, wie wir gesehen, der älteste eigentliche Musikschriftsteller ist (er schrieb im 6. Jahrhundert v. Chr.), so fällt seine Auskunft natürlich sehr ins Gewicht. Die Melodik des Terpander werden wir uns deshalb wohl als von derjenigen des Olympos hauptsächlich dadurch unterschieden denken müssen, daß sie den Umfang der Melodien nach der Höhe und auch nach der Tiefe erweiterte, aber unter Wahrung der für den Charakter der πρῶτα ἀρχαϊκά wesentlichen Meidung der Halbtonstufe. Möglicherweise spielt bei Terpander nicht mehr die Auslassung des *f* die Hauptrolle sondern vielmehr diejenige des *c'*. Denn sonst wäre eben sein Heptachord doch kein Heptachord sondern nur ein Hexachord.

Zu den Verdiensten Terpanders zählt Plutarch auch die Auffindung der vollständigen mixolydischen Skala. Vielleicht ist das so zu verstehen, daß Terpander zuerst die Stimmung der Trite in *b* statt *h* in der Skala von *e* bis *e′* versuchte und auch diese Skala als geeignet für die Melopöie erkannte:

$$\overset{\frown}{e\,f}\; g\; \overset{\frown}{a\,b}\; c'\; d'\; e'$$

Doch ist auch nicht ausgeschlossen, daß er auf saitenreicheren mehr in die Tiefe reichenden Instrumenten wie der Magadis diese Skala durch Heranziehung des Tetrachords hypaton dorischer Stimmung in der nachher als normal angesehenen Lage unterhalb der von *c* bis *c′* laufenden lydischen konstruierte:

$$\overset{\frown}{H\,c}\; d\; \overset{\frown}{e\,f}\; g\; a\; h$$

Westphal hält die Nachricht für »unrichtig« (Harmonik und Melopöie der Griechen 1863 S. 78) und in der Tat hat Plutarch selbst unter Berufung auf Aristoxenos an anderer Stelle (Kap. 16) die Erfindung des Mixolydischen der Sappho zugeschrieben, ja er nennt daselbst außerdem auch noch, gleichfalls unter Berufung auf Aristoxenos, den Auleten Pythokleides als Erfinder der mixolydischen Tonart. Es wird daher der Nachricht kein großes Gewicht beizulegen sein, zumal auch die Notenschrift, wie wir sehen werden, in ihren ersten Entwicklungsstadien offenbar auf die drei Transpositionsskalen Dorisch, Phrygisch und Lydisch berechnet ist und nicht auf eine von *H* bis *e′* laufende Leiter. Den Gedanken, daß Terpander bereits seine Melodien in Noten fixiert hätte (Boeckh de m. P. S. 245), lehnt Westphal rundweg ab (Harmonik S. 270); freilich sind seine Beweise, daß die Ehre vielmehr dem Auleten Polymnestos gebühre, nicht stichhaltig. Gleich das erste Argument, daß die (zweifellos ältere) griechische Instrumentalnotenschrift die Enharmonik voraussetze, ist nicht richtig; nur für die Singnoten trifft vielmehr diese Behauptung zu. Daß die Instrumentalnotenzeichen auf zwei Elemente hinweisen, die bereits eine frühere Zeit verschmolzen haben wird, habe ich bereits in meinen Studien zur Geschichte der Notenschrift (1878) angemerkt. Die Zeichen der tieferen Oktave weisen offenbar auf eine diatonische Skala mit dem ersten Buchstaben des Alphabetes hin $\overset{g}{\mathrm{A}}\ \overset{f}{\mathrm{B}}\ \overset{e}{\Gamma}\ \overset{d}{\Delta}\ \overset{c}{\mathrm{E}}\ \overset{H}{\mathrm{Z}}\ \overset{A}{\mathrm{H}}\ \overset{G}{\Theta}$, die der Mittellage dagegen auf eine Bezeichnung der Töne mit dem Anfangsbuchstaben der Namen der Saiten der Kithara: Nete, Paranete, Trite usw. Es liegt nahe, die erstere als die erste Notenschrift der Auleten, die letztere als die der Kitharöden anzusehen. Daß die Aulöden sogar früher eine Notenschrift benötigten als die Kitharöden lehrt die

einfache Überlegung, daß der Komponist eines aulodischen Nomos, wenn er selbst singen wollte, doch einem Auleten den Instrumentalpart übertragen mußte. Mögen immerhin die beiden großen Begründer der Nomenpoesie Olympos und Terpander auch als die Schöpfer der Anfänge der Notenschrift gelten. Verwunderlich ist aber, daß der Name des Schöpfers der auf uns gekommenen enharmonisch-chromatischen Notierung nicht überliefert ist; derselbe hat zweifellos in einer Zeit gelebt, in der sogar schon das historische Interesse rege war. Freilich sind ja leider die Hauptwerke, die davon hätten handeln können, die des Philolaos, Glaukos und Heraklides Ponticus, bis auf einige zufällige Zitate bei Späteren verloren.

Wo in Griechenland Olympos gelebt hat, berichtet keiner der ihn erwähnenden Autoren. Doch geht wohl aus Plutarchs detaillierten Angaben über den zu Ehren des Apollon gedichteten Nomos polykephalos und über den Klagegesang auf den Tod des Python hervor, daß er dem Apollokult mit seiner Kunst gedient hat. Er mag wohl c. 100 Jahre vor Beginn der pythischen Spiele in Delphi als erster einen Gesang auf den Drachenkampf Apollons verfaßt haben, der später den Namen Nomos Pythikos erhielt. Doch bezeugen seine Nomoi auf Ares und Athene sowie die Hinweise auf die Metroa des Kybeledienstes, daß er sich nicht auf den Dienst eines Heiligtums beschränkt hat. Daß ein persönlicher Schüler des Olympos, der aus Argos stammende Hierax, eine Aulosmusik für den Aufmarsch der Kämpfer des Pentathlon, die sogenannte Ἐνδρομή komponiert hat (Plutarch 26), zeugt nicht nur für den Aufenthalt des Olympos in Hellas selbst sondern auch für die Richtigkeit unserer Zeitbestimmung des Olympos. Daß keineswegs beim älteren Apollokultus eine Beschränkung auf kitharodische Musik stattgefunden hat, betont sehr eingehend Plutarch im 14. Kapitel De musica. Sollen doch sogar nach der Sage die Heiligtümer unter Klängen von Auloi und Syringen neben den Kitharn aus ihrer hyperboreischen (thrakischen) Urheimat nach Delphi gebracht worden sein.

Etwas bestimmtere Nachrichten haben wir über Terpanders Leben. Ich erwähnte bereits, daß verschiedene Schriftsteller seine Lebenszeit viel zu weit zurückverlegen (z. B. setzt ihn nach Athenäus XIV ein Hieronymos περὶ Κιθαρῳδῶν in die Zeit Lykurgs um den Beginn der Olympiadenrechnung). Dagegen meldet aber Hellanikos (nach Athenäus das.) in seinen Karneoniken (im 5. Jahrhundert), daß Terpander der erste Sieger in den spartanischen Karneen (Καρνεῖα) gewesen, welche bestimmt in der 26. Olympiade ihren Anfang nahmen. Plutarch De musica 9 nennt Terpander kurzweg

den Repräsentanten der ersten Blüteperiode der Musik in Sparta (Ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγόνηται) und registriert an anderer Stelle (cap. 42) die jedenfalls erst später entstandene Sage, daß er einen Aufstand (στάσις) der Lacedämonier durch seine Musik beschwichtigt habe (καταλύσαντα); daß das Wort κατάστασις, das auch soviel wie Hemmen einer Bewegung bedeuten kann, zu dieser Sage Anlaß gegeben hat, ist wohl sicher. Plutarch will auch wissen, daß Terpander viermal in den Pythien gesiegt habe »wie die Inschriften besagen«. Das ist zwar darum verdächtig, weil die regelmäßigen Pythischen Spiele erst in der 48. Olympiade ihren Anfang nehmen; doch betont allerdings Pausanias X. 7, daß vor den damals zuerst eingeführten aulodischen und auletischen Agonen schon Agone für Kitharodie bestanden, und wir haben wohl Ursache, anzunehmen, daß diese sogar erheblich älter als Terpander waren. Doch weiß freilich Pausanias, der Chrysothemis, Philammon und Thamyris kitharodische Siege in Delphi zuschreibt, von solchen des Terpander nichts zu berichten.

Eine sehr bedeutsame Notiz über Terpanders Kunst verdanken wir dem Onomasticon des Pollux (IV. 66), wonach die Teile des kitharodischen Nomos, wie ihn Terpander feststellte: ἀρχά, μέταρχα, κατάτροπα, μετακατάτροπα, ὀμφαλός, σφραγίς und ἐπίλογος hießen. Sicher ist das erhaltene Bruchstück terpandrischer Dichtung (s. oben S. 56) die den Zeus anrufende Ἀρχά eines terpandrischen Nomos, von dem C. v. Jan annimmt (Bericht über gr. Musik und Musiker von 1884—99 im Jahresbericht für Altertumswissenschaft CIV [1900. I]), daß ihn Terpander in Dodona gesungen. Jan (a. a. O.) zweifelt aber an dem Alter der Siebenteilung des Nomos und hält dieselbe für das Ergebnis einer späteren Entwicklung, mißt ihr indes in einfacherer Urgestalt eine große Wichtigkeit bei. »Prooimion, Omphalos und Exodion waren die wesentlichen Bestandteile in den Vorträgen der Rhapsoden und ältesten Kitharoden. Den Omphalos bildete ein Gesang aus einem Epos und die Umrahmung ein gesungenes eigens dazu gedichtetes Gebet.« Schon Boeckh in »De metr. Pind.« zieht aus der Notiz des Pollux über die Nomoi die Lehre, daß auch die lyrischen Strophen regulär drei Teile erkennen lassen, deren ersten er geradezu mit Terpander Eparcha nennt; den dem ἐπίλογος entsprechenden nennt er lateinisch Clausula, den Mittelteil Rhythmus primarius. Später hat Bergk im Rhein. Museum XX (1865, S. 288) die Idee angeregt, daß die Form des siebenteiligen Nomos auf lange Zeit für die antike Lyrik maßgebend geblieben sei, und R. Westphal hat die Siebenteilung auch in den Chören der Tragödie durchzuführen versucht, während andere (wie

Mezger und Lübbert) das System auf die Gliederung der Pindarischen Epinikien übertrugen (Jan, Bericht S. 66). Crusius ist wenigstens entschieden für die Anwendung des Schemas auf die alexandrinischen Hymnen und sogar noch auf die Gedichte Tibulls eingetreten. Im ganzen ist man aber von der Annahme eines solchen Schematismus neuerdings wieder mehr abgekommen. Die Namenpaare Eparcha und Metarcha, Katatropa und Metakatatropa weisen nun aber deutlich auf eine Fünfteiligkeit hin, die erst durch diese Spaltung der Archa und Katatropa in je zwei Glieder zur Siebenteiligkeit wurde. Die fünf Teile

Αρχά, Καταтροπά, Ομφαλός, Σφραγίς, Επίλογος

zeigen dann, wie sichs gehört, den Nabel (Ομφαλός) in der Mitte. Dieser Fünfteiligkeit des kitharodischen Nomos entspricht aber auch einer Fünfteiligkeit des aulodischen Nomos, über den ebenfalls Pollux (X. 84) und obendrein Strabo (IX. 421) und ein anonymer Grammatiker (Scholien zu Pindars Pythica XII, vgl. Boeckh d. m. P. 182) berichten. Die Teile des aulodischen (oder auletischen) Nomos sind nach Pollux:

πεῖρα, κατακελευσμός, ἰαμβικόν, σπονδεῖον, καταχόρευσις,

nach Strabo:

ἀνάκρουσις, ἄμπειρα, κατακελευσμός, ἴαμβοι καὶ δάκτυλοι, σύριγγες,

nach dem Grammatiker:

πεῖρα, ἴαμβος, δάκτυλος, κρητικὸν καὶ μητρῷον, σύριγμα.

Die Widersprüche der drei Schemata sind nicht bedeutend. Alle drei beziehen sich auf den Nomos Pythikos, auf den Kampf Apollons mit dem Drachen, den wir, wenn auch vielleicht in einfacherer Form, bereits unter den aulodischen Dichtungen des Olympos fanden, mit welchen aber jedenfalls bestimmt im ersten auletischen Agon der Pythien im Jahre 586 Sakadas den Kranz errang, eine Komposition, über welche noch unter Ptolemäus II. Philadelphos (283—246) dessen Admiral, der Nauarch Timosthenes ausführlich berichtete. Nicht nur Strabo, der diesen Bericht aufbewahrt hat, sondern jedenfalls auch Pollux und der Grammatiker haben bei ihrem Bericht speziell diese Komposition des Sakadas im Auge. Der Bericht Strabos hat zu der mißverständlichen Annahme eines von Timosthenes selbst komponierten Nomos Pythikos Anlaß gegeben. Heinrich Guhrauer hat in seiner gründlichen Abhandlung »Der pythische Nomos« (Fleckeisen Jahrb. f. klass. Philologie Suppltb. 8 [1875—76] S. 309—51) überzeugend erwiesen, daß Timosthenes nicht (wie der Text Strabos lautet) den Nomos neukomponirt hat, sondern Strabos entstellter Bericht nur den Timosthenes neben Ephoros als Quelle über den Nomos Pythikos des Sakadas nennt. Die Mißverständnisse der bezüglichen Stelle

beschränken sich nicht auf die Person des Komponisten, vielmehr hat man aus Strabo auch herausgelesen, daß Kitharöden, Auleten und Kitharisten, ja Trompeten, Syringen und gar Pauken an der Ausführung des Nomos Phythikos beteiligt gewesen seien und auch ein Chor getanzt habe. Von alledem bleibt nichts übrig als die Ausführung des ganzen Nomos als eine Art Programmmusik auf den Aulos allein ohne jedwede Mithilfe. Denn die Syringen sind nichts als hohe überblasene Töne des Aulos, wie wir später sehen werden, die σαλπιστικά κρούματα aber sind wahrscheinlich auch nur trompetenartige Fanfaren auf dem Aulos selbst. Daß Sakadas 586 seinen Pythischen Sieg durch ψιλή αὔλησις errang, bestätigt Pausanias X. 17 ausdrücklich, und Strabo berichtet in ganz ähnlichem Sinne, daß bei Einrichtung der eigentlichen Pythien an die Stelle der früher allein üblichen kitharodischen Agone auch hippische und gymnastische sowie auletische und psilokitharistische getreten seien.

Durch die drei Kommentatoren sind wir in die Lage versetzt, uns von der Anlage dieser ältesten überlieferten Programm-Symphonie einigermaßen eine Vorstellung machen zu können. Von der Anakrusis sagt Strabo, daß sie eine (instrumentale? oder die Handlung ankündigende) Einleitung (προοίμιον) war, die πεῖρα oder ἀμπεῖρα ist die Vorbereitung zum Kampf (Strabo, Grammaticus) oder die Prüfung des Kampfplatzes (Pollux), der κατακελευσμός die Herausforderung des Drachen zum Kampf (Pollux) oder aber der Kampf selbst (Strabo, wohl irrig), das ἰαμβικόν (ἴαμβοι, ἴαμβον) nach Pollux der Kampf selbst, nach dem Grammatiker die Schimpfreden Apollons auf den Drachen (wohl im Hinblick auf die Spottjamben des Archilochos); nach Strabo sind dagegen ἴαμβος καὶ δακτυλός die Jubelzurufe des Chors [?] an den Sieger (Ἰε Παιᾶν = Daktylos) und die Schmähungen auf das Tier (κακισμοί ἴαμβοι). Nach Pollux begriff das ἰαμβικόν zugleich mit die Trompetensignale und das Zähneknirschen (ὀδοντισμός) des verendenden Ungeheuers. Das σπονδεῖον des Pollux entspricht natürlich den δάκτυλοι des Strabo, es verkündet den Sieg des Gottes (δηλοῖ τὴν νίκην τοῦ θεοῦ). Der Grammatiker unterscheidet aber diesen Hymnenteil noch weiter in den δάκτυλος zu Ehren des Dionysos, der zuerst vom Dreifuß geweissagt hat, den κρητικός zu Ehren des Zeus und das μητρῷον zu Ehren der Mutter Erde. Das σύριγμα des Grammatikers wie die σύριγγες des Strabo gelten den letzten Seufzern des Drachen. Die καταχόρευσις, den Siegestanz des Gottes selbst, erwähnt nur Pollux. Als gemeinsames Grundschema der aulodischen und der kitharodischen Nomoi ergibt sich, wenn wir von den Erweiterungen und Spezialisierungen durch den behandelten Sagenstoff zu abstrahieren versuchen, jedenfalls das von

C. v. Jan angenommene der Umrahmung eines den Mittel- und Hauptteil (Ὀμφαλός) bildenden Göttermythus oder einer Heldensage durch einleitende und abschließende Hymnenkompositionen, sowie als erste Einleitung vielleicht noch ein instrumentales Vorspiel und auch als Abschluß ein Nachspiel. Vorspiel und Nachspiel werden vielleicht früher mit Tanz verbunden gewesen sein. Als weitere Bestätigung der Terminologie für die Teile des Nomos sei noch auf Plutarch De musica 33 verwiesen, wo von dem Νόμος Ἀθηνᾶς des Olympos die Rede ist und anscheinend die Namen ἀρχή und ἀναπεῖρα synonym für den ersten Hauptteil gebraucht werden. Ein zweiter Terminus ἁρμονία, anscheinend für den Mittelteil, ist wohl schwerlich korrekt überliefert (Westphal läßt ihn einfach weg und ersetzt ihn durch Punkte); doch wäre es ja nicht undenkbar, daß speziell dieses Stück des Athena-Nomos einen besonderen Beinamen erhalten hätte (ἡ καλουμένη ἁρμονία). Die Nomosfrage hat auch eine ganze Reihe Spezialarbeiten veranlaßt: O. Crusius »Über die Nomos-Frage« 1885 und 1887, E. Graf »Nomos orthios« 1888 und »Die Archa Terpanders« 1889, K. Guhrauer »Über den Pythischen Nomos« 1876, »Zur Geschichte der Aulodik« 1879, »Der Nomos Polykephalos« 1889 und J. Jüthner »Terpanders Nomen-Gliederung« 1892. Vgl. auch C. v. Jans Bericht in Bd. 104 des Jahresberichtes für Altertumswissenschaft.

§ 5. **Die nachterpandrischen Nomoskomponisten: Klonas, Polymnestos und Sakadas.**

Die herkömmliche Annahme, daß die Dichtung in der ersten historischen Epoche sich durchaus auf die Form des epischen Hexameters beschränkt habe, ist nach unseren bisherigen Betrachtungen gründlich erschüttert. Vielmehr haben wir gesehen, daß sowohl die Aulöden wie die Kitharöden über gar mancherlei Versmaße verschiedensten Ethos verfügten. Wenn wir in Zweifel sein konnten, ob alles das, was die Überlieferung den Begründern der Aulodik und Kitharodik zuschreibt, wirklich ihnen selbst zuzurechnen ist, so ist dagegen kein Zweifel, daß ihre nächsten Nachfolger die Formen in der überlieferten Weise ausbauten. Auf dem Gebiete der Aulodie sind die ersten bedeutenden Vertreter der Zeit nach Olympos und Terpander: der aus Tegea oder Theben stammende Klonas, Polymnestos aus Kolophon und Sakadas aus Argos. Von Klonas komponiert waren anscheinend die Mehrzahl der von Plutarch De musica 6 aufgezählten nachterpandrischen aulodischen Nomoi: der Νόμος Ἀπόθετος, Νόμος Κωμάρχιος, Νόμος Σχοινίων, Νόμος Κηπίων (vgl. oben S. 55) und Νόμος Δεῖος, auch

einer des Namens Ἔλεγοι. Strittig zwischen Klonas und den erheblich späteren Sakadas ist der Νόμος Τριμέλης oder Νόμος Τριμέρης, dem Polymnestos gehören die sogenannten Πολυμνήστια (Plutarch De musica 6), nämlich der Νόμος Πολυμνήστος und der Νόμος Πολυμνήστη (Plutarch De musica 5), auch ein Νόμος Ὄρθιος wird ihm zugeschrieben (Plutarch De musica 10). Dem noch zu Ende des 7. Jahrhunderts blühenden Mimnermos gehört der Νόμος Κραδίας. Zu den Auloden dieser Periode zählen auch noch Krates, ein Schüler des Olympos (dem manche den Nomos Polykephalos zuschreiben Plutarch De musica 7), ferner Ardalos von Troizene, der noch vor Klonas gelebt habe (Plutarch 5, Pausan. II. 31), auch Echembrotos, der erste Sieger im aulodischen Agon in den Pythien 586, wo Sakadas im auletischen Agon mit seinem Nomos Pythikos (Apollons Drachenkampf) siegte (Pausanias X. 7). Die Erzählung des Pausanias, daß wegen des trübseligen Eindrucks der Gesänge zum Aulos der Agon für Aulodie nur dies eine Mal stattgefunden habe, ist wohl dahin zu verstehen, daß durch Sakadas an die Stelle der Aulodie die ψιλὴ αὔλησις agonistisch wurde und jene von da ab verschwand.

Klonas komponierte außer in epischen und elegischen Maßen auch sogenannte Prosodien (προσόδια), d. h. Aulosweisen, die bei Aufzügen gespielt wurden; eine solche wird bereits des Olympos Schüler Hierax unter dem Namen Ἐνδρομή zugeschrieben. (Vgl. H. Reimanns Programm-Abhandlungen Glatz 1885 und Gleiwitz 1886 »Über Prosodien«.) Kompositionen solcher Art treten nun allmählich in immer größerer Zahl auf, ein Beweis, wie allmählich alle Feste der Griechen, die nun in Menge ständig eingerichtet werden, eine musikalische Ausschmückung erhalten. Dem Polymnestos schreibt Plutarch die Erfindung der hypolydischen Skala zu (cap. 29), was der Notiz in cap. 16 widerspricht, in der der Athener Damon (c. 450) als Erfinder bezeichnet wird. Wir müssen einstweilen die Frage offen lassen, wer von den beiden mehr Anspruch auf diese Erfindung haben kann.

Wichtiger ist die weitere Notiz des Plutarch, die von der Eklysis und Ekbole spricht. Wenn die Konjektur Westphals richtig ist, daß in dem Satze: »Πολυμνήστῳ δὲ τὸν ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατίθεασι καὶ τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολὴν . . . . πολὺ μείζω πεποιηκέναί φασιν αὐτόν« vor πολὺ eine Lücke ist (z. B. καὶ τὰ τῶν αὐλῶν τρυπήματα), die dasjenige angeht, was Polymnestos größer gemacht hat, so wäre Polymnestos derjenige, dem wir die jüngere Enharmonik zuschreiben müßten. Denn ἔκλυσις ist die Herabstimmung der diatonischen Lichanos in die Höhe des enharmonischen Zwischentons zwischen Hypate und Parhypate, ἐκβολή die

Zurückstimmung ins diatonische Geschlecht. Freilich wissen wir von Polymnestos gar nicht, daß er auch Kitharaspieler war. Auf dem Aulos aber könnte von einer solchen Manipulation überhaupt gar nicht die Rede sein. Plutarch spricht aber wiederholt von Polymnestos in einem Zusammenhange, der ihn zu Klonas unter die ältesten nachterpandrischen Aulöden zu stellen zwingt.

Plutarch zählt Polymnestos und Sakadas zu den Repräsentanten der zweiten Blüteperiode der Musik zu Sparta, allerdings nur an letzter Stelle nach Thaletas, Xenodamos und Xenokritos, denen wir uns nunmehr zuzuwenden haben. Anscheinend gebührt sonach den genannten aulodischen Komponisten ein nicht unerheblicher Anteil an den bedeutsamen Neuerungen in der Musikpflege Spartas, welche schnell in anderen griechischen Staaten nachgeahmt wurden und einer neuen Epoche ihrer Signatur aufprägten, nämlich derjenigen der mit Tanz und Geberdenspiel verbundenen Musik, die wir kurz als diejenige der Chortänze bezeichnen wollen.

II. Kapitel.

Chortänze.

§ 6. Gymnopädien, Pyrrhiche, Hyporcheme.

Die Παντοδαπὴ ἱστορία des erst 264—340 n. Chr. schreibenden aber aus aus alten Quellen schöpfenden Eusebius stellt das Jahr 665 als dasjenige der Einrichtung der Gymnopädien in Sparta auf und gibt uns so einen wichtigen Anhaltspunkt für die Lebenszeit derjenigen Musiker, auf welche die damit angebahnten durchgreifenden Neuerungen in der äußeren Gestaltung der hellenischen Musikkultur zurückgeführt werden. Die schwerwiegende Notiz Plutarchs (De musica cap. 9) lautet: »Nachdem diese (nämlich Thaletas, Xenodamos, Xenokritos, Polymnestos und Sakadas) die Gymnopädien in Lacedämon eingeführt hatten, entstanden in Arkadien die Ἀποδεῖξεις und in Argos die Ἐνδυμάτια. Es waren aber die um Thaletas, Xenodamos und Xenokritos gescharten Künstler Päanendichter; die Schüler des Polymnestos dichteten in orthischen Maßen, die des Sakadas in elegischen Metren. Doch sagen manche, z. B. Pratinas, daß Xenodamos nicht Päane sondern Hyporcheme komponiert habe«.

Da haben wir in wenigen Zeilen ein tüchtiges Stück Kultur- und Literaturgesichte und eine ganze Reihe neuer Begriffe, deren Erörterung unsere nächste Aufgabe ist.

Das elegische Versmaß, das aus Hexameter und Pentameter bestehende Distichon, ist ja eigentlich nur eine leichte Umbildung des epischen, fortgesetzt in Hexametern einhergehenden Maßes. Tatsächlich hat der Pentameter gar nicht einen Fuß weniger als der Hexameter sondern trennt nur die beiden Vershälften schärfer, indem er denselben männliche statt weibliche Endungen gibt und an Stelle der Cäsur eine Pause oder Dehnung setzt, so daß auch der für die zweite Hälfte des Hexameters charakteristische, gegenüber der ersten Hälfte zuwachsende Auftakt wegfällt. Wenn wirklich die beiden Hälften des Hexameters ursprünglich Tetrapodien gewesen sind, so gilt das gleiche auch für die beiden Hälften des Pentameters; aber es ist vielleicht doch anzunehmen, daß um die Zeit des bedeutsamen Hervortretens des elegischen Metrums schon nicht mehr das volle viertaktige Metrum durch Pausen und Dehnungen hergestellt wurde, sondern sowohl für den Hexameter als den Pentameter sich die wirkliche Dreitaktigkeit

$$\acute{-}\,-\,|\,\grave{-}\,-\,|\,\acute{-}\,-\,\|\,\acute{-}\,-\,|\,\grave{-}\,-\,|\,\acute{-}\,-$$

entwickelt hatte, die auch der modernen Musik vertraut ist, die Ordnung Schwer—Leicht—Schwer, von welcher Hexameter und Pentameter nur unbedeutend differenzierte Füllungen sind. Die Geschichte der griechischen Poesie muß, im Hinblick auf erhaltene ziemlich zahlreiche Denkmäler, der elegischen Dichtung eine direkt an die epische zeitlich anschließende Epoche einräumen, deren Hauptvertreter Kallinos, Tyrtäos und Mimnermos im 7. Jahrhundert und Solon, Phokylides und Theognis im 6. Jahrhundert sind. Doch sind von diesen die ältesten noch Zeitgenossen des Archilochos, der als der eigentliche Schöpfer der iambischen Poesie gilt. Die Kette der Iambendichter (Archilochos, Semonides von Amorgos, Hipponax) läuft daher parallel mit derjenigen der elegischen Dichter, ja sie ist sogar bezüglich der Autoren mit ihr identisch; auch beginnt die Kette der im engeren Sinne sogenannten Lyriker, welche künstlichere Strophenformen entwickelten, ebenfalls bereits um 650 mit Alkman und Alkaios. Diese Überlegung sagt uns deutlich, daß eine Abgrenzung von Perioden der Musikgeschichte nach diesen poetischen Kategorien nicht wohl möglich ist. Bereits für die Musik der Epoche Olympos-Terpander mußten wir ja eine große Vielgestaltigkeit der Rhythmik annehmen, und es ist sehr bedeutsam, daß wir wiederholt Hinweise der Schriftsteller fanden, daß kitharodische Dichter rhythmische Neuerungen von der älteren Aulodik bezw. Auletik übernommen haben sollen. Offenbar hat sich besonders auf dem Gebiete der Auletik mit ihren konsistenteren und wie die Töne des Gesangs direkt miteinander in

geschlossenem Vortrage verknüpfbaren Tönen schneller ein bestimmtes Gefühl für den rein musikalischen rhythmischen Aufbau entwickelte, als das in der Gesangsmusik möglich war. Die an die Silbenmessungen des Textes anknüpfende Rhythmik operierte natürlich mit Begriffen, die von den metrischen Verhältnissen der Wortbildungen abstrahiert wurden und gelangte daher allmählich zur Aufstellung einer großen Zahl sogenannter Versfüße, von denen jeder anscheinend so gut Anspruch auf prinzipielle Bedeutung hatte wie die anderen. Ich erinnere nur an die vielen Spezies der päonischen und kretischen Maße. Andererseits ist aber kein Zweifel, daß die Anfänge der Poesie direkt auf die Einspannung der Worte in ein festliegendes rein musikalisches Schema von allergrößter Einfachheit angewiesen waren, sei es das fortgesetzt daktylische (anapästische) oder das fortgesetzt iambische (trochäische). Die Komplikationen der Lehre begannen zweifellos mit der Einbürgerung katalektischer Bildungen, d. h. musikalisch ausgedrückt: von Bildungen, welche den fortgesetzten Gleichgang des Metrums durch Stillstände oder Pausen unterbrachen. Es fehlten aber zunächst der Lehre die Begriffe der Pause, der Dehnung und andererseits auch der der Unterteilung. So kam es, daß z. B. der Pentameter nur durch Aufstellung eines besonderen Versfußes –◡◡– (Choriambus) definiert werden konnte, der als mit dem Daktylos bezw. Spondeus wechselnd angesehen wurde. Wenn solche Bildungen den aulodischen Nomoi entlehnt wurden, oder wie Boeckh geradezu sagt, »wenn aus dem aulodischen Nomos die Form der ionischen Lyrik, das elegische Distichon entstand« (Encykl. 626), oder wenn nach Plutarch D. m. 10 Thaletas die bakchischen und kretischen Maße der Aulesis des Olympos entnahm, so heißt doch das eben nichts weiter, als daß auf rein instrumentalem Gebiete sich früh eine Vielgestaltigkeit der Bewegung im Schema des bleibenden Taktes entwickelte, für welche der Poesie zunächst jede Definition fehlte, weil das stärkere Herausgehen aus dem Grundschema der Versbildung notwendig das Wesen des Verses selbst in Frage stellen mußte, da es denselben in Gefahr brachte, unmetrische Prosa zu werden. Ich meine, daß die Geschichte der poetischen Metrik diesem Gesichtspunkte viel zu wenig Bedeutung beimißt und von allem Anfange an eine viel zu große Variabilität der rhythmischen Elemente annimmt. Einen Anstoß zu veränderter Betrachtung der antiken rhythmischen Theorie haben ja 1898 die paar Zeilen aristoxenischer Rhythmik im Oxyrhynchos-Papyrus gegeben, welche erstmalig Licht darüber verbreiteten, welche Rolle auch bei den Griechen schon Überdehnungen von Silben gespielt haben. Mit

Recht mahnt W. Christ in seiner neuesten metrischen Arbeit (1902) »Grundfragen der melischen Metrik der Griechen« (Abhh. der 1. Kl. der K. Bayr. Akademie der Wissenschaften XXII. II, S. 25): »Die Lehre der alten Metriker ist eben dadurch auf so viele Abwege geraten, daß sie sich von der Musik trennte. Und wir sollten ihnen folgen?« Freilich gab ja schon lange die Rolle zu denken, welche gerade in der archaischen Melopöie die durchweg in auf doppelte oder vierfache Dauer gedehnten Silben einhergehenden Maße, die Orthien und Semanten gespielt haben. Bezüglich derselben behalf man sich bisher mit dem Hinweise auf den protestantischen Choral oder auch die Verschleppung des gregorianischen Chorals und vermutete wohl gar entsprechend eine deren Wesen nicht ursprünglich eigene, sondern nur durch die Zeit verschuldete Ausreckung der Töne alter Melodien zu längerer Dauer. Allein schon die paar Zeilen der terpandrischen Archa an Zeus oder das Ἐυφαμείτω πᾶς αἰθήρ, die Archa des Mesomedischen Hymnus an Helios (dessen Archa-Melodie leider fehlt) beweisen, wie die Dichter durch Häufung von wuchtigen Längen die Spondeiasmen auch textlich vorzubereiten bestrebt waren. Die Annahme schlichter rhythmischen Grundlagen wird nun aber zur unabweislichen Notwendigkeit für alle jene Kompositionsweisen, welche den Gesang mit Instrumentenspiel oder auch nur das Instrumentenspiel (wohl zu beachten: mehr die Aulesis als die Kitharisis) zur Regelung rhythmischer Körperbewegungen eine Mehrheit heranziehen, vom einfachen Marschlied bis zum pantomimischen Chorreigen.

Als Wiege des wirklichen Tanzes gilt Kreta schon bei Homer (Tanzplatz der Ariadne in Knossos Σ 590, Tänzer Meriones von Kreta Π 617); Lucian περὶ ὀρχήσεως nennt die phrygischen Korybanten und die kretensischen Kureten als älteste Repräsentanten des Tanzes beim Götterkult. Von Kreta (aus Gortyn) stammte Thaletas, den, als die Pest das Land heimsuchte, die Spartaner beriefen, um mit dem kretischen Päan zum Preise Apolls des Heilspenders die Not zu lindern. Denn das Wort παιᾶν hat ursprünglich die Bedeutung von Arzt und schon in der Ilias Α wird ein Päan zu Ehren Apolls getanzt zur Abwehr der Pest. Vgl. übrigens die gründliche Studie »The Greek Paean« von Arthur Fairbanks (Cornell Studies XII, 1900). Die Tätigkeit des Thaletas in Sparta beginnt also mit der Anordnung der Päane zu Ehren Apolls, d. h. doch wohl der Aufstellung von Tänzerscharen, denen er den Päan einstudierte. Gleichzeitig soll er aber auch die gegenüber dem gemessenen feierlichen Päan schnellbewegte Pyrrhiche (πυρριχή, πυρρίχια) eingeführt haben, und auch die Gymnopädien

(γυμνοπαίδια, γυμνοπαιδική) werden auf ihn zurückgeführt. Athenäus (XIV. 631) hat uns eine Notiz des Aristoxenos erhalten, daß bei der gymnastischen Ausbildung im Tanz bei den Alten die Gymnopädien den Anfang machten; dann erst folgte die Zulassung zu den Pyrrhichen und erst zuletzt die zu den Bühnentänzen. Zu den letzten dürfen wir auch die Hyporcheme, die pantomimischen Tänze rechnen; jedenfalls werden dieselben in jener alten Zeit, vor den Anfängen des Dramas, das letzte Glied in der Stufenfolge gebildet haben. Über die Gymnopädien im speziellen berichtet Athenäus a. a. O. direkt vorher. Danach glichen dieselben der sogenannten Ἀναπαλή, dem schulmäßigen Ringen der Palästra; denn alle Knaben tanzten nackend und führten rhythmische Körperbewegungen (φοραί) und einander antwortende Bewegungen der Hände aus, so daß sie die Lehren der Palästra (Ringschule) und die Gesetze vernünftiger Kraftentfaltung zur Anschauung brachten. Auch die Bewegungen der Füße waren dabei rhythmische. Die Pyrrhiche ist nach dem Zeugnis des Aristoxenos (bei Athenäus XIV. 29) ein ursprünglich lakedämonischer Tanz. Demnach würde sie allerdings nicht erst Thaletas nach Sparta gebracht haben und die für Kreta anderweit bezeugten Waffentänze (ἐνόπλια) müßten also vielmehr als allgemein dorische angesehen werden (auch Kreta war ja von Doriern besiedelt). Das ist sehr glaubhaft. Zum mindesten sind die Ἐμβατήρια des Tyrtäus, die mit rhythmischen Bewegungen begleiteten Marschlieder, welche die Spartaner im zweiten messenischen Kriege (685) zu Siegen begeisterten und die fortan auch in Friedenszeiten bei Gastmählern um die Wette von einzelnen Sängern gesungen wurden, ein Beweis, daß Sparta wohl der geeignetste Boden für die Entstehung der Pyrrhiche war. Als die Pyrrhiche im übrigen Hellas wieder abgekommen war, hielt sie sich doch bei den Lakedämoniern als Vorbereitung für den Krieg. Schon vom fünften Lebensjahre ab begannen in Sparta (nach Athenäus) die Übungen der Knaben im Waffentanz (πυρριχίζειν). Später nahm die Pyrrhiche mehr einen bakchischen Charakter an, indem die Sieger statt Speere Thyrsusstäbe, Narthexstangen (Hollunderröhren) und Fackeln in den Händen trugen. Die Bewegungen der Gymnopaidike waren ruhigere, gemessenere als die der Pyrhiche. Athenäus vergleicht daher die Gymnopädien dem späteren Chortanze der Tragödie, der Emmeleia. Daß die Kriegsmusik der Spartaner älter ist als Thaletas und auch als Tyrtäus beweist das sogenannte Καστόρειον, eine alte Aulosmelodie, die angestimmt wurde, wenn die Lakedämonier in Schlachtordnung (ἐν κόσμῳ μαχεσόμενοι) gegen den Feind anrückten (Plutarch De musica 26); Pollux IV. 78 bestätigt, daß das Καστόριον, die

Schlachtmelodie der Lakedämonier, einen Marschrhythmus hatte (ὑπὸ τὸν ἐμβατήριον ῥυθμόν) und Lucian (περὶ ὀρχήσεως 10) sagt, daß die Lakedämonier, die tüchtigsten aller Griechen, von Pollux und Kastor in der Kunst unterwiesen worden seien, den Karyäischen Tanz zu tanzen (καρυατίζειν), daß bei ihnen überhaupt alles unter Assistenz der Musen geschehe bis zum Kampf mit Aulosmusik und in rhythmisch geregeltem Schritt. »Auch noch jetzt«, fügt er hinzu, »sind sie ebenso gute Tänzer als Kämpfer.«

Daß die Arkadier früh den Lakedämoniern die Priorität in der Musikpflege von Staatswegen streitig gemacht haben, scheint aus einem Bericht des in der ersten Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. schreibenden Polybius hervorzugehen (IV. 20). Er wendet sich mit seiner Ausführung gegen den etwa 200 Jahre früher schreibenden Ephorus, indem er dessen Behauptung anficht, daß die ersten Arkadier (τοὺς πρώτους τῶν Ἀρκάδων) die gesamte Staatsordnung musikalisch eingerichtet hätten (εἰς τὴν ὅλην πολιτείαν τὴν μουσικὴν παραλαβεῖν) derart, daß nicht nur den Knaben sondern den jungen Männern bis zu 30 Jahren die fortgesetzte Pflege der Musik zur Pflicht gemacht worden sei, während sie im übrigen eine harte Lebensführung hatten. Allerdings werden, sagt er, nur bei den Arkadiern die Kinder von klein auf gewöhnt, regelrecht die Hymnen und Päane zu singen, mit denen jede Landschaft ihre heimischen Heroen und Götter preist. Später lernen sie dann die Weisen des Timotheus und Philoxenos und führen alljährlich ihre Chorreigen mit Begleitung dionysischer Auloi in den Theatern auf ‚die Kinder ihre Kindertänze (ἀγῶνας παιδικούς), die Jünglinge Männertänze'. Und durch ihr ganzes Leben veranstalten sie die Aufführungen solchergestalt nicht durch fremde Musiker sondern selbstwirkend und übertragen einander der Reihe nach die Ausführung der Gesänge. Und während es nicht für eine Schande gilt, auf anderen Wissensgebieten wegen Unkenntnis zu versagen, wird es von ihnen für schimpflich gehalten, das Singen abzulehnen. Auch üben sie Aufzüge mit Aulosbegleitung in Reih und Glied und führen alljährlich Tänze auf, die sie gemeinsam studieren und auf gemeinsame Kosten in den Theatern zur Schau stellen (ἐπιδείκνυνται). Diese Gewohnheiten übermachten ihnen die Vorfahren nicht aus Übermut und Genußsucht, sondern im Hinblick auf ihrer aller harte Lebensführung und Sittenstrenge, welche ihnen zufolge des harten und rauhen Klimas eignet, das bei ihnen fast allerorten herrscht. Arten doch wir Menschen alle nach dem Klima und unterscheiden uns da als Völker hauptsächlich durch Sitte, Wuchs und Farbe. Auch bürgerten sie gemeinsame Ausflüge und Opferfeste für Männer und Frauen ein, desgleichen Reigen der Jungfrauen und Knaben,

in der Absicht, die natürliche Rauhigkeit durch Übung solcher Gebräuche zu mildern und zu veredeln. Die Bewohner von Kynaitha, welche dieselben schließlich ganz vernachlässigten, obgleich sie bei weitem von ganz Arkadien die rauheste Lage und die härteste Luft haben, sind, beginnend mit Streitereien und ehrsüchtigen Händeln untereinander, zuletzt so verroht, daß nur bei ihnen gerade die ärgsten Frevelthaten vorkommen.«

Diese Schilderungen geben schon ein anschauliches Bild von der das gesamte Leben der Griechen verschönenden Ausbreitung der Musikübung, besonders wenn man dazu sich erinnert, was wir über die alten Gesänge im Tempeldienst und über die Volkslieder und Arbeitslieder und die volkstümlichen Tänze schon früher beigebracht haben (vgl. S. 4, 30 ff.).

Bezüglich der neben die Gymnopädien und Pyrrhiche als dritte Gattung gestellten Hyporcheme definiert Athenäus (XIV. 631): »ἡ δὲ ὑπορχηματικὴ ἐστὶν ἐν ᾗ ᾄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται,«, also »der Chor singt, während er tanzt« . . . . und weiter: »Von den Hymnen wurden manche getanzt andere nicht, ebenso wurden die Päane mit oder ohne Tanz gesungen.« Vorher stellt Athenäus das Hyporchema in Parallele mit dem Tanz der Komödie, den ausgelassenen Kordax und betont, daß es wie dieser zu Scherzen und Späßen neige. »Es gibt Hyporcheme für Männer, für Frauen, für Knaben, für Mädchen; letztere heißen Parthenien.« Zu den Hyporchemen gehören auch eine Menge Einzelhandlungen bei den Götterfesten und Festspielen, die mit Aulosspiel und Chorreigen vollzogen wurden, so z. B. das Einholen der Lorbeeren aus dem Tal Tempe für die Sieger bei den Pythien (δαφνηφορικά, mit Jungfrauenchor), die ὠσχοφορικά (Einholen der Trauben), τριποδοφορικά (beim Hereintragen des Dreifußes) u. a. m. Auch die Prosodien (προσοδιακοί), welche beim Einziehen in den Tempel oder beim Herantreten an die Altäre mit Aulosbegleitung gesungen wurden, und die ἀποστολικοί beim Wegziehen vom Altar gehören hierher. Im engeren Sinne aber verstand man unter ὑπόρχησις nach Athenäus I. 15 die »μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων« also die pantomimische Darstellung der durch die Worte geschilderten Handlung; mit dieser wurden nach Lucian (ὀρχ. 16) einzelne dazu geeignete Personen betraut (ὑπουρχοῦντο δὲ οἱ ἀριστοί προκριθέντες ἐξ αὐτοῖς), während der übrige Chor nur einen einfachen Reigen ausführte (ἐχόρευον). Den Namen ὑπόρχημα aber gibt Lucian speziell den dafür komponierten Melodien (ᾄσματα).

Es ist wohl kein Zweifel, daß das Aufkommen des Chorgesanges mit oder ohne Tanz und des Chortanzes mit oder ohne Gesang auf die Nomenkomposition stark hemmend wirkte und schließlich dieselbe

ganz und gar zurückdrängte. Nicht nur der Nomos sondern auch der Hymnengesang war ursprünglich Einzelgesang, Monodie; die Monodie wird zwar nach Aufkommen des Chorgesanges und Chortanzes nicht aufgegeben worden sein, wohl aber wurde nun der Reiz des Wechsels zwischen Monodie und Chorgesang schnell erkannt und ausgenutzt. Schon Tyrtäus (685) hat nach dem Zeugnis des Pollux (IV. 107) die sogar dreifach geteilten Chöre aufgebracht nämlich nach dem Alter: Chöre von Kindern, Männern und Greisen; vorher aber spricht Pollux von der Teilung des Chores in zwei Halbchöre von denen der zweite dem ersten (in strophisch angelegten Gesängen mit der ersten Strophe gleichgebildeter Antistrophe) antwortet (ἀντᾴδουσι). Wenn auch die kunstvollere Gestaltung der strophischen Chorlyrik erst der nächsten Periode angehört, so können wir doch als gewiß annehmen, daß bereits die Zeit der Gymnopädien, Pyrrhiche und Hyporcheme die Keime der weiterhin so herrliche Blüten treibenden Chorlyrik und endlich des Dramas selbst gezeitigt hat.

§ 7. Die Feste und Festspiele der Griechen.

Der nationalen Festspiele und der zahlreichen Götterfeste der einzelnen Staaten habe ich bereits einleitend ganz kurz gedacht. Ich werde auch jetzt nicht zu einer ausführlichen Darstellung derselben übergehen, sondern möchte wiederum nur andeuten, welche Rolle auf denselben die Musik gespielt hat. Über viele fehlen freilich diesbezügliche Spezialnachrichten; aber die Wiederkehr derselben Gebräuche wie Umzüge, feierliche Opfer u. dgl. legt nahe, weitergehende Schlüsse zu machen. Das größte Alter, das höchste Ansehen haben die Olympischen Spiele, die im Anfang Juli jedes vierten Jahres seit 776 regelmäßig zu Olympia in der Alpheios-Ebene in Elis gefeiert wurden, wo etwa seit 450 in einem herrlichen Tempel die berühmte Zeusstatue des Phidias stand. Doch war das Fest schon im 7. Jahrhundert ein wirkliches Nationalfest, zu dem ganz Hellas und die Kolonien Teilnehmer an den Wettkämpfen und Abordnungen als Zuschauer (θεωρίαι) entsandten, nachdem zuvor feierliche Einladungen durch die den Gottesfrieden verkündenden σπονδόφοροι seitens der das Heiligtum verwaltenden Priesterschaft ergangen waren. Das bis 472 nur eintägige, seitdem aber (vielleicht seit der Aufstellung des neuen Zeusbildes) schnell auf fünf Tage erweiterte Fest hat musische Agone überhaupt nicht aufgenommen (es fand sein Ende 393 n. Chr. durch ein Verbot Theodosius d. Gr.). Aber es versteht sich ganz von selbst, daß seit den ältesten Zeiten bei dem das Fest eröffnenden

feierlichen Zeusopfer, desgleichen bei den Aufzügen und besonders bei der Feier der Sieger Musik, sowohl Gesang als Instrumentenspiel und auch Tanz in reichem Maße zur Anwendung kam. Ein Opfer ohne Aulosmusik besonders während des einleitenden Εὐφημεῖτε war wie ein Opfer ohne Bekränzung eine Ausnahme, die nur bei Trauerfeiern vorkam. Zwei Notizen des Pausanias verraten auch, daß die Kampfspiele selbst zum Teil mit Musik begleitet waren; die erste besagt, daß beim πήδημα (dem Wettsprung) im Pentathlon »pythisches Aulosspiel« ertönte. Die zweite (VI. 14) nennt Pythokritos, den Schüler des Sakadas, als Aulosspieler zum Pentathlon. Schon 704 siegten Lakedämonier im Pentathlon. Auch das Olymp. 37 (628) aufgenommene Knabenringen (πάλη) und das 624 einmalig abgehaltene, angeblich wegen des Sieges der Lakedämonier sofort wieder abgeschaffte Pentathlon der Knaben waren schwerlich ohne Musik, da ja um diese Zeit die Gymnopädien längst auch außerhalb Spartas Nachahmung gefunden hatten. Bei den Epinikien aber, die den Abschluß des Festes bildeten, entfalteten die musischen Künste alle ihre Mittel und traten auffällig in den Vordergrund.

Die pythischen Spiele fanden zuerst alle neun Jahre, seit 586 aber in jedem dritten Olympiadenjahre im September zu Delphi am Fuße des Parnassos in der krisäischen Ebene statt und waren von Anfang an in erster Linie musische Wettkämpfe zu Ehren des Apollon, dem daher auch das erste und Hauptopfer galt. Dauernd blieb der erste Tag des Festes der Aufführung des Nomos Pythikos geweiht. Daß 586 nicht die Aulodie sondern die ψιλὴ αὔλησις, das Solo-Aulosspiel, zum Agon zugelassen wurde, habe ich ausführlich nachgewiesen. Wenn Boeckh (Encyklop. S. 402) bemerkt, daß nach den Perserkriegen »vorübergehend der Aulos allgemein in Aufnahme gekommen sei«, übrigens aber die Kithara die erste Stelle eingenommen habe, so ist das zwar eine auch anderweit verbreitete Meinung, die sich auf Aristoteles' Politica VIII. 6 stützt, aber nicht aufrecht erhalten werden kann; gerade für die älteste Zeit ist sogar eine merkliche Vorherrschaft des Aulos zu konstatieren, was auch bei näherer Betrachtung die fragliche Stelle des Aristoteles selbst deutlich genug besagt (»ἔτι τε πρότερον καὶ μετὰ τὰ Μηδικά«). In Plutarchs De musica 14 wird bereits eine Lanze dafür gebrochen, daß nicht nur die Kithara sondern auch der Aulos uralt und apollinischen Ursprungs ist; ein sehr altes Standbild des Apollon zu Delos, das gar von den Meropen zur Zeit des Herakles herstammen sollte, hielt in einer Hand den Bogen, in der anderen die drei Charitinnen, von denen eine die Lyra spielte, die zweite Auloi, die dritte die Syrinx.

Die bei Schoinos auf dem Isthmus von Korinth gefeierten Isthmischen Spiele, im Sommer des ersten und Frühjahr des dritten Jahres jeder Olympiade, waren dem Poseidon geweiht und krönten die Sieger nicht mit dem Lorbeer sondern mit einem Epheukranz oder (ursprünglich und zuletzt wieder) mit einem Pinienkranz. Musische Agone nahmen sie erst zur römischen Kaiserzeit auf. Doch bezeugen die Isthmia des Pindar, daß auch hier Dichtung und Musik nicht stumm blieben.

Die nemeischen Spiele endlich zu Nemea in Argolis, anscheinend im Hochsommer jedes zweiten und im Winter(?) jedes vierten Olympiadenjahres zu Ehren des Zeus Nemeios, hatten wenigstens nachweislich schon um 200 v. Chr. den kitharodischen Agon (Pausanias VIII. 50; Plutarch, Philopoimen 11). Auch bei den Nemeen wurde der Sieger mit dem Eppichkranze ausgezeichnet.

Zwischen diesen großen Nationalspielen, deren sonach alle Jahre zwei bis drei stattfanden, schalteten sich nun aber eine große Zahl von Festen der Einzelstaaten, von denen manche auch durch starken Zuzug von auswärts einen allgemeinen Charakter annahmen. Im Prinzip nicht öffentlich waren die alljährlich stattfindenden eleusinischen Mysterien, die ja eigentlich nur für die Eingeweihten bestimmt waren. Aber da sowohl für die kleinen Eleusinien im Februar als für die großen im September wie für die nationalen Festspiele ein ἐκεχειρία (Gottesfriede, Einstellung aller Feindseligkeiten und aller öffentlichen Geschäfte, Feierzeit) angesagt wurde, so trugen sie doch einen die große Öffentlichkeit angehenden Charakter und der Haupttag der großen Eleusinien, der Jakchostag, war durch große Umzüge und in Veranstaltung öffentlicher Agone wirklich ein allgemeines Volksfest, zum mindesten für Attika. Der musische Agon kam allerdings wohl erst nach der Zeit Pindars auf. Beim Geheimkult selbst, welcher ursprünglich der Demeter und Persephone gewidmet, später mit den thrakisch-phrygischen Kulten der Kybele und des Dionysos-Zagreus (Jakchos) verschmolzen wurde, spielte die Musik eine hervorragende Rolle. Befanden sich doch die Priester- und Heroldsämter durchaus in den Händen der Eumolpiden, die ihre Abstammung von Orpheus' Schüler Musaios ableiteten. Es ist daher wohl anzunehmen, daß auch die bei den Eleusinien stattfindenden mimischen Darstellungen der alten Mythen, die sogenannten δρώμενα, welche einen Hauptgegenstand der Mysterien bildeten, nomenartig angelegt und mit Musik verbunden waren.

Das größte städtische Fest der Athener waren die alljährlich Ende Juli abgehaltenen Panathenäen zu Ehren der Ἀθηνᾶ Πολιάς,

der Schutzgöttin der Stadt. Alle vier Jahre (in jedem dritten Olympiadenjahre) wurden dieselben großartig gefeiert (Große Panathenäen, μεγάλα Παναθήναια) und erstreckten sich dann über volle sechs Tage. Den Mittelpunkt des Festes bildete die Darbringung des sogenannten Peplos, eines von edlen Jungfrauen Athens gestickten Gewandes, auf dem die Titanenkämpfe abgebildet waren. Der Peplos wurde in feierlichem Umzuge, an Schiffsraaen befestigt, durch die Stadt getragen und schließlich der Athenestatue umgehängt oder doch im Tempel als Drapierung angebracht. Bei dem großen Umzuge am Haupttage bei Sonnenaufgang beteiligten sich u. a. ausgewählte besonders schöne Greise mit Ölzweigen (θαλληφοροί). Am Vorabend fand ein großer Fackelzug statt. Einen wichtigen Teil des Festes bildete die Pyrrhiche, der Waffentanz in drei Altersklassen (Knaben, Jünglinge und Männer). Rhapsoden wurden schon zur Zeit der Pisistratiden (6. Jahrhundert) herangezogen, musikalische Agone in Kitharodie, Aulodie, Kitharistik und Auletik mit Geldpreisen und Bekränzung der Sieger wenigstens seit Perikles (445). Ein anderes Athenefest fand im Mai statt, nämlich eine große Reinigung des Athenetempels (καλλυντήρια, Auskehrfest) und Abwaschung der Athenestatue im Meer (πλυντήρια, Waschfest). Mit musikalischen Agonen verbunden war das gleichfalls im Mai (Thargelion) stattfindende große Sühnefest zu Ehren Apollons, die Thargelien, bei denen die Erstlinge der Ernte dargebracht wurden. Ursprünglich war dasselbe der Artemis geweiht und mit Menschenopfern verbunden. Gar nichts Näheres wissen wir über das Sommersonnenwendfest zu Ehren des Apollon, die Hekatombeia, von welchem ab der Jahresanfang gerechnet wurde. Zweifellos wurde dasselbe mit feierlichen Opfern begangen, bei denen die Musik mitwirkte. Bei den zahlreichen Erntefesten mögen besonders die Arbeitslieder und die altüberkommenen Volkslieder zur Geltung gekommen sein, so im Oktober bei den Pyanepsien (Bohnenkostfest) und Oschophorien (Rebenfest), im Dezember bei den Ἁλῷα, dem Dreschfest (zu Ehren der Demeter, hauptsächlich ein Frauenfest). Die Weinernte und Weinpflege gab außer den Oschophorien noch Anlaß zu besonderen Festen; im Januar fanden die Lenäen statt (Λήναια), das Kelterfest, bei dem dithyrambische Chöre gesungen wurden, im Februar die Anthesterien, die drei Tage währten und am ersten Tage Πιθοιγία (Faßöffnung), am zweiten Χόες (Kannentag), am dritten Χύτροι (Totenopfer) hießen. Am ersten Tage fand ein großes Gelage statt, am zweiten ein bakchantischer Umzug mit neuem Gelage und Wetttrinken; der dritte Tag war den chthonischen Gottheiten gewidmet. Die speziellen Dionysosfeste, die kleinen (ländlichen) Dionysien im Dezember und

die großen (städtischen) Dionysien im März werden uns noch speziell wieder nahe treten, wenn wir zu der dramatischen Dichtung der Griechen kommen, da auf denselben sich die Anfänge dramatischer Darstellung mit Musik und Tanz ganz allmählich herausbildeten. Bei allen diesen Festen waren die höchsten Staatsbeamten bis hinauf zum Archon Basileus leitend beteiligt.

Unter den spartanischen Festen standen die im Frühling (Ende Mai) gefeierten Hyakinthien und die in den Hochsommer fallenden Karneen obenan. Beide waren Apollonfeste und wurden in Amyklä abgehalten, wohin dann die ganze Einwohnerschaft Spartas strömte. Die Hyakinthien betrauerten am ersten Tage den Tod des Hyakinthos, eines Lieblings des Apoll, den dieser aus Versehen mit dem Diskus getödtet; die Trauerstimmung prägte sich durch Fehlen der Päane und der Bekränzung aus. Der zweite Tag war dann die eigentliche frohe Frühlingsfeier, bei der die Musik in vollem Umfange zur Geltung kam. Die Karneen waren ein halb ländliches, halb kriegerisches Fest zur Erinnerung an die dorische Wanderung (angeblich unter Führung des Apollon selbst) und wurden neun Tage lang in einer Art Biwak in Zeltlagern gefeiert. Daß Terpander der erste Sieger im musischen Agon der Karneen war, erwähnte ich schon.

Delphische Apollonfeste waren außer den Pythien auch noch die Theophanien (Frühlingsfeier), die Theoxenien und die erst 279 eingerichteten Soterien zur Feier der Vernichtung der Gallier, ebenfalls mit musikalischen Agonen. Das noch weiter genannte alle neun Jahre zur Erinnerung an die Drachentötung gefeierte Septerion ist wohl nichts anderes als die Form, in welcher die Pythien vor ihrer Umgestaltung zu trieterischen Festen i. J. 586 gefeiert wurden. Delos, der Geburtsort Apollons, feierte außer den Delien noch die Apollinien; auch in Rhodos bestanden Apollonfeste unter den Namen Halieia mit musischen und anderen Agonen, auch Dionysien mit dramatischen Aufführungen, diese natürlich erst in späterer Zeit.

Fast das ganze Jahr war, wie wir sehen, mit Festzeiten aller Art durchsetzt, von denen ich eine ganze Reihe überhaupt nicht erwähnt habe, weil keine Notizen vorliegen, daß dieselben der Musik breiteren Spielraum gewährten. Die angeführten genügen aber vollständig zur Belebung des Bildes, das wir uns von der Musikkultur der Griechen zu machen haben. (Ausführliche Quellennachweise bietet Iwan Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft im 3. Teil des 5. Bandes »Die griechischen Sakralaltertümer und das Bühnenwesen der Griechen und Römer« von Dr. Karl Stengel und Dr. Gustav Öhmichen, München 1890.)

§ 8. Die Saiteninstrumente der Griechen.

Wir haben bisher, so oft die Rede auf die Mitwirkung musikalischer Instrumente kam, in der Hauptsache immer nur dem Gegensatze von Kithara und Aulos gegenübergestanden, höchstens sind uns ganz beiläufig auch einmal die Syrinx und Salpinx aufgestoßen. In der Tat kommt von allem, was über die Musikinstrumente der Griechen zu sagen ist, nicht nur bis hierher, sondern auch für die Folgezeit bis zum Untergange der antiken Kultur, bei weitem der Löwenanteil auf diese beiden Gattungen von Instrumenten. Aber die Schriftsteller und Dichter sprechen doch auch öfter von einer ziemlich großen Anzahl anderer Instrumente, und es wird nun Zeit, daß wir uns überhaupt einmal etwas näher unter den Instrumenten der Griechen umsehen und vor allem feststellen, was für Instrumente Kithara und Aulos denn eigentlich waren und wie sie sich von den minder wichtigen Instrumentengattungen unterschieden. Dank dem Onomasticon des Pollux und den eingehenderen Bemerkungen des Athenäus sind wir beinahe über alle sonst vereinzelt ohne Erklärung genannten Instrumente einigermaßen orientiert.

Mustern wir zunächst die lange Reihe der Saiteninstrumente, für die uns wohl 30 oder mehr Namen überliefert sind, so ist zunächst ganz allgemein zu bemerken, daß die heute verbreitetste und wichtigste Klasse der Saitenstrumente, die der Streichinstrumente, dem Altertum gänzlich unbekannt ist. Allem Anschein nach sind dieselben keltischen Ursprungs und vor der Zeit des Unterganges der antiken Kultur nicht nachweisbar. Auch Instrumente der Art unserer Guitarre und der uralten Laute, mit Hals und Griffbrett, welche ermöglichen, durch Verkürzung mittels Abgreifens der nur kleinen Zahl der Saiten eine größere Zahl verschiedener Töne abzugewinnen, kommen nur ganz ausnahmsweise vor, obgleich dieselben bereits den alten Ägyptern vor Jahrtausenden bekannt waren. Über die ägyptische Nabla s. Athenaeus IV. 175 (gaumiger Klang λαρυγγόφωνος) und Pollux IV. 61; über die assyrische πανδοῦρα Athen. IV. 176—177 und Pollux IV. 60; über das assyrische τρίχορδον Pollux IV. 60 (dasselbe ist wohl mit der Pandura identisch). Durchaus im Mittelpunkte des Interesses stehen nur Instrumente, welche für jeden Ton eine besondere Saite haben und daher entweder auf eine die Spieltechnik erschwerende größere Zahl von Saiten oder aber die Beschränkung des Melodieumfanges auf nur wenige Töne angewiesen sind. Merkwürdigerweise haben die Griechen auch selbst noch in den Zeiten eines hoch gesteigerten Virtuosentums der letzteren Alternative den Vorzug gegeben. Die eigentlichen

Favoritinstrumente waren seit alter Zeit und blieben fortgesetzt die mit nur wenigen, nämlich sieben oder acht bis höchstens elf Saiten bezogenen, also zunächst durchaus auf die Benutzung von nur ebensovielen Tonstufen angewiesenen Instrumente. Den Harfen der alten Ägypter entsprechende saitenreichere Instrumente waren den Griechen bekannt und werden als sehr alt charakterisiert, kommen aber weder für die musischen Agone noch für die reguläre Unterweisung der Jugend in den Anfangsgründen der Musik in Betracht.

Der Name des zunächst siebensaitigen (nach der Sage sogar anfänglich nur viersaitigen[?]) Instrumentes ist bei den aus dem Norden Griechenlands (aus Thessalien, Thrakien) stammenden sagenhaften Sängern (Orpheus, Philammon) und ihren Nachfolgern Lyra (λύρα), bei den an der kleinasiatischen Küste und auf den Inseln angesiedelten Griechen aber (und daher bei Homer) Kitharis (κίθαρις) oder Phorminx (φόρμιγξ). Der Name Phorminx entspricht etymologisch dem lateinischen fremo und deutschen brummen, hängt vielleicht auch mit dem später gebräuchlichen Barbiton (βάρβιτον, βαρύμιτον, βάρωμος) zusammen. Den Namen Kitharis bezieht man auf das hebräische (freilich zehnsaitige) Kinnor (griech. κίνυρα [Septuaginta]). Lyra, Kitharis und Phorminx sind also zunächst als identisch zu betrachten, wenigstens nimmt das auch noch C. v. Jan an in seiner vortrefflichen Spezialstudie »Die griechischen Saiteninstrumente« (1882, Programm des Gymnasiums zu Saargemünd). Erst mit dem Hervortreten der lesbischen Kitharöden seit Terpander tritt eine Unterscheidung von Lyra und Kithara ein. Das kann doch zweifellos nur bedeuten, daß durch diese Künstler die kleinasiatische Kithara (die Homer κίθαρις nannte) in Griechenland selbst sich einbürgerte und, da sie eine andere Form hatte als die vorher allein gebrauchte Lyra, nun auch dem Namen nach unterschieden wurde. Plutarch De musica 6 erzählt, daß erst zur Zeit von Terpanders Schüler Kepion in Griechenland die Kithara in der Form gebaut worden sei, welche man die »asiatische« nenne, weil sie die auf Lesbos gebräuchliche war. Mit anderen Worten: die durch Terpanders Schüler eingeführte und fortan auch in Hellas selbst neben der in ihrer alten Gestalt fortbestehenden Lyra gebaute Kithara ist das Konzertinstrument, das für den kitharödischen Agon allein in Betracht kommt. Nach Proklos Chrestomathie (Photios bibl. 239) hat sogar der Kreter Chrysothemis mit der Einführung der Kithara statt der Lyra und des Aulos im Apollokult in Delphi den Anfang gemacht: »Τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾀδόντων τὸν νόμον Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος στολῇ χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ᾖσε τὸν

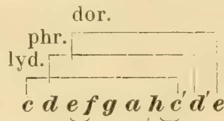
νόμον« (»Während die Alten Chöre [zum Reigen] aufstellten und zur Lyra oder dem Aulos den Nomos sangen, bekleidete sich der Kreter Chrysothemis zuerst mit einer prächtigen Stola, nahm die Kithara in den Arm und sang so, den Apoll selbst vorstellend, den Nomos«).

Der Unterschied zwischen Lyra und Kithara ist ein recht großer, und gleich auf den ersten Blick erweist sich die Lyra als das primitivere, die Kithara als das einer fortgeschritteneren Kunstentwicklung entsprechende Instrument; es ist daher doch keineswegs ausgeschlossen, daß auch die Kithara der Asiaten ursprünglich wirklich mit der Lyra auch in der Konstruktion übereinstimmte und erst unter den Händen der lesbischen Kitharöden ihre abweichende Form annahm, wenn auch der Gedanke naheliegt, für die asiatische Kithara schon eine andere Urform anzunehmen. Die Lyra verwendet als Schallkörper den Rücken einer Schildkrötenschale, weshalb auch die Lyra »Chelys« oder lateinisch »Testudo« genannt wird; als Resonanzdecke wurde anfänglich Ochsenhaut, später aber zweifellos Holz verwendet, aus welchem Material man aber auch früh schon den Boden machte, indem man ihn nur äußerlich mit Schildpatt belegte. Als Arme der Lyra wurden vielfach schlanke Hörner besonders von Antilopen verwendet. Dagegen ist der Schallkörper der Kithara kunstvoll aus Holz gearbeitet, bedeutend größer als der der Lyra und mehr eckige Formen zeigend; auch der Resonanzboden ist von Anfang an von Holz. In der Besaitung und sonstigen technischen Einrichtung unterscheiden sich beide Instrumente wohl überhaupt nicht. Beide haben einen Saitenhalter (χορδότονον), der unten am Ende angehängt ist etwa wie jetzt bei der Violine oder dem Violoncell. Vom Saitenhalter aus liefen die sieben aus Schafsdärmen gedrehten Saiten noch über eine Art Steg, die δόναξ ὑπολύριος hieß, über den Resonanzboden nach dem die beiden Arme verbindenden Querholz (ζυγόν, Joch), an welchem sie mittels der Stimmwirbel, besser Stimmwickel, den κόλλοβοι oder κόλλοβες, befestigt waren. Die Kollobes bestanden aus Stücken Schweineschwarte oder auch aus Zeuglappen (trotz der umfassenden Bemühungen C. v. Jans ist doch noch nicht klargestellt, wie diese Stimmvorrichtung funktionierte). In der Mitte des Resonanzbodens befand sich ein Schallloch (ἠχεῖον). Lyra sowohl wie Kithara wurden mit der linken Hand mittels eines um die Hand geschlungenen Bandes gegen den Körper geneigt an denselben mit dem unteren Teile anlehnend getragen, doch mußte nichtsdestoweniger diese Hand auch noch das gewöhnliche mit der Gesangsmelodie gehende Spiel besorgen; die rechte Hand hielt das Plektron, mit dem nur die den Gesang unterbrechenden rein

instrumentalen Zwischenspiele gespielt wurden. Diese Deutung der immer wieder auf Abbildungen wiederkehrenden Haltung der Kitharöden belegt C. v. Jan in seiner Arbeit über die Saiteninstrumente der Griechen mit einem sehr wichtigen Citat aus Apulejus (Florida II. 15), Beschreibung der Statue des schönen Bathyllus, die Polykrates im Heratempel zu Samos hatte aufstellen lassen (zur Zeit Pindars): »Ei prorsus citharoedicus status, Deam conspiciens, canenti similis (mit offenem Munde) .... cithara balteo caelato apta strictim sustinetur. Manus ejus tenerae, procerula laeva distantibus digitis nervos molitur, dextera psallentis gestu suo pulsabulum admovet ceu parata percutere, cum vox in cantico interquiescerit.« In Jans Übersetzung: »Derselbe steht ganz wie eine Kitharode da. Er hält die an einem gestickten Gurt hängende Kithara fest an den Körper gepreßt; die schlanken Finger der linken Hand sind ausgespreizt und rühren die Saiten. Die rechte hält mit dem üblichen Gestus das Plektron an die Kithara, bereit, dieselbe anzuschlagen, wenn der Gesang der Stimme pausiert.« Ein anderes Citat bei Jan (aus den Gemäldebeschreibungen des Philostratos [3. Jahrh. n. Chr.]) bestätigt dieses erste vollständig und einige andere ergeben interessante Ergänzungen, nämlich daß man das Spiel der rechten Hand mit dem Plektron das Spiel auf der Außenseite des Instruments, das mit der linken (ohne Plektron) das auf der Innenseite nannte (ἔξω φέρειν, ἔσω φέρειν, foris canere, intus canere), was so zu verstehen ist, daß die rechte Hand auf der dem Zuschauer zugewandten Frontseite des Instrumentes die Saiten traf, die linke dagegen auf der Rückseite. Erfahren wir hieraus, daß die linke Hand das zu besorgen hatte, was wohl unter den πρόσχορδα χρούειν des Plutarch zu verstehen ist, der rechten aber die χροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν (worüber weiterhin mehr) zufiel; so stehen wir vor der Frage, wie sich die Beteiligung der Hände bei der ψιλὴ κιθάρισις, dem virtuosen Kitharaspiel ohne Gesang, gestaltet haben möge. Keinesfalls wird da doch die linke ohne, die rechte mit Plektron gespielt haben; daß aber etwa beide Hände ohne Plektron gespielt, widerspräche vollends der Tradition und den Abbildungen, auf denen das Plektron nur ganz ausnahmsweise fehlt (vgl. Jan, Saiteninstrumente S. 30, Anm. 82). Vielmehr ist wohl zu vermuten, daß dann die linke ganz für das Halten des Instrumentes frei wurde, so daß mit mehr Sicherheit die rechte das Spiel allein ausführen konnte. Die ersten Meister der ψιλὴ κιθάρισις waren nach Athenäus XIV. 42: der Argiver Aristonikos zur Zeit des Archilochos (nach dem Bericht des Menaichmos) oder Lysander von Sikyon (nach Bericht des Philochoros). Bei dem ersten pythischen Agon für ψιλὴ κιθάρισις in der 8. Pythiade

(554) siegte nach Pausanias X. 7 Agelaos von Tegea. Ob dieser mit oder ohne Plektron, mit einer oder beiden Händen gespielt, wird nicht berichtet.

Wichtiger als dieses Detail der Handhabung des Instruments ist aber für uns die Frage nach dem Tonvermögen desselben. Mit der sagenhaften Vorgeschichte vor Feststellung der vollständigen Oktavskala von *e* bis *e′* haben wir uns bereits mehrmals beschäftigt. Es fragt sich nun, wie etwa wir uns den Zuwachs weiterer Saiten zu denken haben, nachdem durch die Anfänge der Musiktheorie (Pythagoras) die Konstruktion der Skalen angefangen hatte, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Zuerst ist ohne Zweifel erkannt worden, daß die drei Hauptskalen Dorisch, Phrygisch und Lydisch sich als in einer Verlängerung der dorischen Skala nach der Tiefe durch Untenansetzung von Oktavtönen der höchsten Töne vorstellen ließen:



Aber diese Töne waren einstweilen auf der Kithara nicht vorhanden; die Intervallfolgen der phrygischen und lydischen Skala ergaben sich vielmehr durch Umstimmung (Höherstimmung) einiger Töne der dorischen Skala:

e f♯ g a* ‖ *h c♯ d e = phrygisch
e f♯ g♯ a* ‖ *h c♯ d♯ e = lydisch.

Die fernere Entwicklung der Kithara beweist, daß nicht eine Hinzufügung tieferer sondern vielmehr eine Hinzufügung höherer Töne allmählich den effektiven Umfang der Kithara erweitert hat. Die erste Vermehrung über die Zahl von acht Stufen hinaus hat aber nicht die Ansetzung eines höheren Tones sondern vielmehr die Einfügung des Tones *b* zwischen *a* und *h* gebildet, welche unter Benutzung von *e* bis *d′* auch eine Kette zweier verbundenen dorischen Tetrachorde vorstellte:

e f g a b c′ d′ (*e′*)

Diese bildete mit dem hohen *c* eine mixolydische Skala, die in der nach unten verlängerten dorischen Skala ohne Vorsetzungszeichen erst unterhalb der lydischen ansetzen würde (*H c d e f g a h*). Censorinus (1. Hälfte des 3. Jahrh. n. Chr.) berichtet De die natali p. 91, daß der Kitharavirtuose und Dithyrambist Thimotheus von Milet (im 4. Jahrhundert) in der Höhe eine Stufe, die erste des Tetrachords Hyperbolaeon angesetzt haben, also *f′*. Dieser neue Ton ergab aber mit *h* eine hypolydische Skala

f g a h c′ d′ e′ f′ = hypolydisch.

Die das *b* benutzenden Skalen von *e* bis *e'* oder aber von *f* bis *f'* stellten, wie man bald bemerken mußte, ebenfalls nichts anderes vor als Transpositionen derjenigen ohne *b*:

mixolydisch — mixolydisch

e f g a b c' d' || *e' f'* = *H c d e f g a* || *h c'*

lydisch — lydisch

und der Gedanke, auch die durch Höherstimmung einzelner Saiten (s. S. 80) entstandenen Skalen, soweit es die Anzahl der vorhandenen Saiten gestattete, zu verlängern, um ebenso nebeneinander liegende verschiedene Oktavskalen zu gewinnen, konnte nicht ausbleiben. Zunächst also ergab die Verlängerung der phrygischen Stimmung mit Hinaufstimmung auch des hohen *f'* in *fis'* eine neue Form der dorischen Skala:

dorisch

e fis g a h || *cis' d' e' fis'*

phrygisch

Daß aber durch Höherstimmung von *f* unter Belassung von *c'* abermals eine neue Transpositionsform repräsentiert wurde, war natürlich ebenfalls schon längst vorher bemerkt worden; auch diese ergab nun zwei Skalen:

hypodorisch

e || *fis g a h c' d' e'* || *fis'*

mixolydisch

Desgleichen lagen zwischen der 2 ♯ benötigenden phrygischen und der 4 ♯ erfordernden lydischen Stimmung die beiden Skalen mit 3 ♯:

hypophrygisch

e fis || *gis a h cis' d' e' fis'*

hypodorisch

Die theoretische Aufweisung dieser Skalen auch in der nach der Tiefe verlängerten dorischen Stimmung (ohne Vorzeichen) war entweder schon vorausgegangen oder erfolgte nunmehr ebenfalls:

hypolydisch — hypodorisch

E F G A H c d e f g a

dorisch (hypomixolydisch) — hypophrygisch

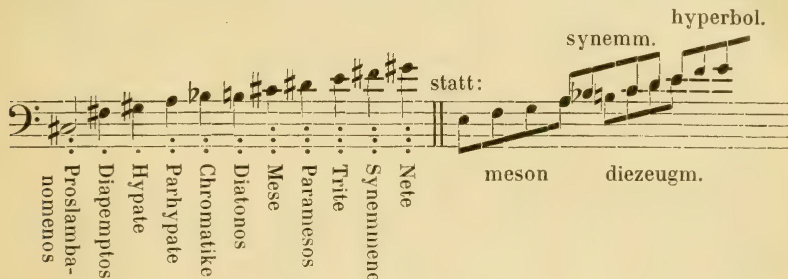
Weiter ergibt sich aus solcher Betrachtung, daß man sehr wohl von einer Benutzung von Tönen des Tetrachords hypaton bei phygischer und lydischer Stimmung der Kithara reden konnte (Plutarch De musica 19), ohne doch tiefere Saiten als das *e*, die Hypate meson der dorischen Stimmung auf dem Instrumente anzubringen. Denn bei phrygischer Stimmung ist ja *e* Lichanos hypaton, bei lydischer Stimmung ist *fis* Lichanos hypaton und *e* Parhypate hypaton; denn Mese der phrygischen Stimmung ist *h*, Mese der lydischen *cis'*:

	Phrygisch:			Lydisch:	
e'	Paranete		*e'*	Trite	
d'	Trite		*dis'*	Paramese	
cis'	Paramese		*cis'*	Mese	
h	Mese		*h*	Lichanos	meson
a	Lichanos	meson	*a*	Parhypate	meson
g	Parhypate	meson	*gis*	Hypate	meson
fis	Hypate	meson	*fis*	Lichanos	hypaton
e	Lichanos hypaton		*e*	Parhypate	hypaton

Aber das Kithara-Virtuosentum drängte immer mehr nach der Höhe, um durch vermehrte Spannung der Saiten den Glanz des Tonklanges zu erhöhen, und es beweisen daher alle Überbleibsel der Kompositionen für oder mit Kithara und alle speziell die Kitharistik angehenden Nachrichten späterer Zeit eine Bevorzugung der zahlreiche Erhöhungen bedingenden Stimmungen, so daß schließlich die dorische Skala in ihrer ursprünglich zu Grunde liegenden Form (ohne Höherstimmungen) gar nicht mehr zur Anwendung kam, sondern nur noch deren sich bei Erhöhung mehrerer Stufen ergebende Formen. Es wurde nämlich (nach Kleonides cap. 12 durch Ion von Chios, der wenigstens zuerst von einer ἐνδεκάχορδος λύρα redet) in der Höhe noch eine weitere elfte Saite hinzugefügt, die ohne Höherstimmung dem *g'* der dorischen Stimmung entsprach, aber als solches wohl nur selten zur Anwendung gekommen ist. Denn die neue Stufe ergänzte gerade in ihrer Erhöhung zu *gis'* bei lydischer Stimmung in der Höhe die dorische Skala bis zur Nete. Auch fand sich nun, daß die fortgesetzt konservierte alte Trite synemmenon *b* bei lydischer Stimmung (mit 4 ♯) als *ais* enharmonisch sich als fünfte Erhöhung (nämlich als Erhöhung der andauernd als nicht umstimmbarer Ton geltenden Mese) zur Gewinnung einer weiteren Transposition einfügte. Die tatsächlich zuletzt fast allein zur Verwendung kommende Stimmung der Kithara entsprach daher der Quintenreihe über der Mese *a*:

a — e — h — fis — cis — gis — dis — ais

Nach einer Notentabelle in einem Münchener Manuskript (Cod. 104) und entsprechenden Aufzeichnungen in einem Pariser (Cod. 3027) und einem Neapeler Codex (III. C. 2), auch einem des Escurial (Ruelle, Archives des missions scientifiques III. t. II. p. 605; vgl. die Excerpte bei Jan Script. 420—21 und Vincent, Notices S. 254) ist die als »κοινὴ ὁρμασία« (oder ὁρμαθία) beschriebene Stimmung der Kithara zur römischen Kaiserzeit (und wahrscheinlich lange vorher) die folgende. Bemerkenswert ist, daß in derselben die alte Hypate (*e*) durch die Stimmung in *Cis* moll bezw. *Gis* moll hinfällig geworden und durch *cis* als Proslambanomenos ersetzt ist:



Bei Jan, der leider in seinen letzten Arbeiten die griechischen Skalen anstatt von der dorischen Skala als Grundskala nach dem Vorgange von Bellermann und Fortlage von der hypolydischen Grundskala aus entwickelt, ist nicht recht begreiflich, wie die Lichanos meson zu der Doppelgestalt als diatonos und chromatike kommt. Auf dem Wege, den wir gegangen, versteht sich das ganz von selbst; das *b h* ist nichts anderes als die der Urstimmung vor der fortgesetzten Steigerung der Höherstimmung eigene Chromatik über der alten Mese *a*.

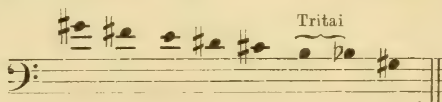
Nach Nikomachus (Excerpte bei Jan c. 4) soll Prophrastos von Pieria die 9. Saite hinzugefügt haben, Histiäos von Kolophon die 10. und Timotheus die 11. Da daselbst von einer Vermehrung der Saiten bis auf 18(!) gesprochen wird, die für die eigentliche Kithara wohl kaum jemals stattgefunden hat, so brauchen wir auch der Mitteilung, daß Prophrastos die 9. Saite erfunden habe, nicht allzugroßes Gewicht beizulegen. Nach Boethius wäre diese 9. Saite die Hyperhypate gewesen, d. h. der Diapemptos der Stimmung der Hormasia, der aber zweifellos eine der allerältesten Saiten ist und erst Hyperhypate genannt werden konnte, nachdem die lydische Stimmung die älteren Stimmungsweisen fast ganz verdrängt hatte, so daß die erhöhte alte Lichanos zur Hypate geworden war. Ein von Plutarch (De musica 30) mitgeteiltes Zitat aus einer Komödie des Pherekrates schreibt dem

Kinesias, dem Phrynis und dem Timotheus zwölfsaitige Kitharn zu. Allein diese angeblichen weiteren Vermehrungen der Saitenzahl über elf hinaus erklären sich wahrscheinlich durch den Gebrauch anderer Instrumente als der Kithara; wenigstens nennt (nach Athenäus) Artemon im 1. Buche περὶ Διονυσιακοῦ συστήματος das Instrument, das durch seine große Saitenzahl die Lakedämonier gegen Timotheus aufbrachte, so daß sie ihn in Strafe nehmen wollten, eine Magadis.

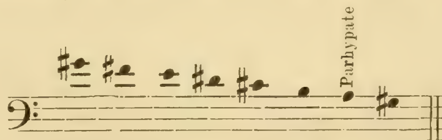
Die Terminologie der Stufen bei Theo von Smyrna zeigt eine Vorstufe derjenigen der Hormasia: er nennt *b* χρωματικὴ συνημμένων (was nur im Hinblick auf die Stellung des *b* im alten Tetrachord synemmenon Sinn hat), *fis'* aber διεζευγμένη (d. h. νήτη διεζ., wobei *h* als Mese gedacht ist) und *gis'* ὑπερβολαία, *fis* aber bereits ὑπερυπάτη (dies wohl wieder, weil doch schon *gis* Hypate ist, vielleicht aber auch, weil *fis* über der ehemaligen Hypate liegt — dann also im neueren Sinne des ὑπέρ).

Die rätselhaften Namen der von Ptolemäus (II. 16) als die beliebtesten hervorgehobenen und nach ihren Intervallen beschriebenen Skalen der späteren Kitharöden lassen sich im Hinblick auf die Hormasia sehr wohl begreifen, nämlich

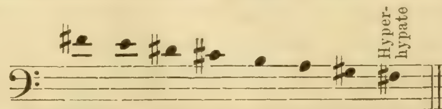
Tritai: diejenige hypodorische Skala, welche neben der alten Trite synemmenon (Chromatike) auch die einen Halbton höhere Nachbarnote, die alte Paramese (die Trite des Philolaos) enthält:



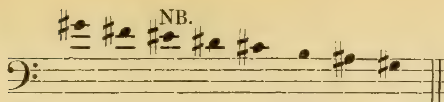
Parhypatai: diejenige dorische Skala, welche normal in der lydischen Stimmung verläuft und in welcher die alte Mese Parhypate ist:



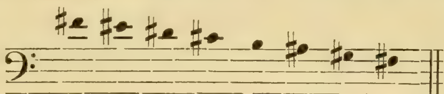
Hypertropa: diejenige phrygische Skala, welche unten über die Hypate bis zum Diapemptos (Hyperhypate!) hinausläuft:



oder aber vielleicht auch die *e* zu *eis* erhöhende (was allerdings die Tabelle nicht direkt angibt) von *gis'* bis *gis*:



welche Stimmungsweise sicher für die Lydia in Betracht kommt:



also ein Lydisch, das gegenüber dem mit *b* ursprünglich sich ergebenden (S. 81) durchweg um einen Halbton erhöht ist. Daß tatsächlich solche fast sämtliche Töne der ursprünglichen Skala um einen Halbton erhöhenden Stimmungsweisen in Gebrauch waren, bezeugt der Bellermannsche Anonymus, der als kitharodische Tonarten die hyperiastische (6 ♯), hypolydische (5 ♯), lydische (4 ♯) nennt, aber sogar auch die iastische (7 ♯) hinzufügt! Bei Porphyrius ad Ptol. II. 1: »Οἱ δὲ κιθαρῳδοὶ τέτρασιν τόνοις ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἔχρωντο τῷ ὑπολυδίῳ, τῷ ἰαστίῳ, τῷ αἰολίῳ καὶ τῷ ὑπεριαστίῳ«, fehlt auch noch die lydische(!) und tritt statt dessen die äolische auf, was freilich nicht ganz unverdächtig ist, da die vier nicht aneinander anschließen (es fehlt dazwischen die hypoiastische bezw. hyperäolische mit 8 ♯ bezw. 4 ♭); die äolische wäre ja *C*moll (3 ♭ = 9 ♯). Wahrscheinlich steckt dahinter aber vielmehr die ἰαστὶ-αἰόλια, die letzte der von Ptolemäus aufgewiesenen Formen.

Die Iasti-Aiolia ist nämlich schwerlich etwas anderes als die ganze lydisch gestimmte Normalskala mit der alten Trite synemmenon (ohne die alte Mese):

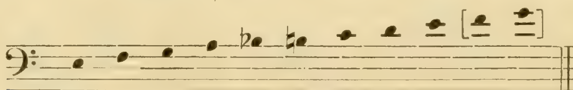


Ein noch reicherer Bezug der Kithara als der mit 11 Saiten hat zweifellos zu keiner Zeit existiert, und das zweioktavige System, noch obendrein gar mit einem besonderen Tetrachord synemmenon in der Mitte, also im ganzen 18 Stufen, ist stets nur eine theoretische Demonstration gewesen.

Übrigens reichte aber das Tonvermögen der Kithara tatsächlich doch eine volle Oktave höher (die Hormasia wiederholt sämtliche Töne von der χρωματική bis νήτη mit dem Zusatz ὀξεῖα, die Notenzeichen mit ′ [8va-Zeichen]), aber nur vermittest des Syrigma, des Oktav-Flageoletts, welches nach dem Berichte des Philochoros in der Atthis (zitiert bei Athenäus XIV. 42) Lysander von Sikyon

zuerst erfand (μάγαδιν, τὸν καλούμενον συριγμόν, d. h.: das Spiel in der höheren Oktave, das sogenannte Flageolett). Auch von Timotheus von Milet wird das Spiel von jenseits der normalen Grenze der Stimmungshöhe liegenden »Ameisenkribbeleien« (ἐκτράπελοι μυρμηκιαὶ ἐξαρμόνιοι), von unstatthaften überhohen (ὑπερβόλαιοι ἀνόσιοι) Pfeiftönen (νίγλαροι) berichtet (Pherekrates bei Plutarch De musica 30). Wenn die von Pherekrates sowohl dem Melanippides als dem Timotheus zugeschriebenen 12 Saiten sich wirklich auf die Kithara beziehen sollten, so hat doch diese Zahl offenbar wenigstens keine Verbreitung gefunden und ist schnell wieder verschwunden. Nach Pollux IV. 66 wurde das für die ψιλὴ κιθάρισις bestimmte Instrument auch das Pythische (Πυθικόν) oder Daktylische (Δακτυλικόν) genannt, welche Namen also später an die Stelle von κιθάρα Ἀσιάς traten.

Die Lyra hat vermutlich fortgesetzt die Vermehrung der Saitenzahl der Kithara mitgemacht und unterscheidet sich nur durch einfacheren Bau, geringere Stärke des Tones, wahrscheinlich aber auch durch das Spiel in einfacheren Tonarten, obgleich darüber bestimmte Nachrichten fehlen. C. v. Jan Script. S. 58 glaubt annehmen zu müssen, daß die Lyra nie mehr als 8 Saiten bekommen habe; dem widerspricht aber schon das ἑνδεκάχορδε λύρα des Ion, das ja freilich poetische Lizenz sein könnte. Aus Ptolemäus (I. 16 und II. 16) ist einigermaßen bestimmt zu entnehmen, daß die S. 84 f. entwickelten Stimmweisen die Lyra nicht angehen; daß die Lyra das künstliche Hinaufschrauben der Tonhöhe nicht mitgemacht hat, sondern, wie es dem für den Hausgebrauch und nicht fürs Konzert bestimmten Instrument zukommt, sich in einfacheren Verhältnissen hielt, scheint aus der Charakteristik bei Aristides Quint. II p. 101 hervorzugehen, welche der Lyra einen etwas tieferen und rauheren Klang (βαρὺς καὶ τραχύς) zuschreibt. Vielleicht treffen wir das richtige, wenn wir für sie das andauernde Überwiegen der dorischen Stimmung annehmen:



an deren Stelle ja bei der Kithara der Virtuosen zuletzt ganz und gar als Normalstimmung die lydische getreten ist. Da selbstverständlich die Modulation eines Tonstückes nicht leicht über die nächstverwandte Tonart hinausging (Zuwachs oder Verlust eines ♯), so wird die Lyra mit der Kithara parallelgehend für gewöhnlich über die Tonarten mit 1 ♭—3 ♯ verfügt haben wie die Kithara über die mit 3—7 ♯. Das wird voll bestätigt durch die Angaben des

Bellermannschen Anonymus, welcher für die zur Begleitung der (ja fast immer mit Gesang verbundenen) Tänze die Instrumente (er sagt nicht ob Kitharn oder Auloi und meint zweifellos mit dem οἱ τοῖς ὀρχηστικοῖς προςήκοντες μουσικοί beide) in den sieben Stimmungen disponiert: Dorisch (Grundskala, ohne Vorzeichen), Hyperdorisch (= Mixolydisch mit 1 ♭), Hypodorisch (1 ♯), Phrygisch (2 ♯), Hypophrygisch (3 ♯), Lydisch (4 ♯) und Hypolydisch (5 ♯).

Aus der großen Zahl der anderen noch von den Schriftstellern genannten Saiteninstrumenten treten nur Barbitos, Magadis und Pektis einigermaßen bedeutsam hervor, während alle anderen nur ganz ausnahmsweise genannt werden. C. von Jan hat durch verschiedene Hinweise sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Barbitos (oder das Barbiton) jenes der Lyra und Kithara sehr ähnliche aber auffallend schlank gebaute Instrument ist, welches sehr oft auf bildlichen Darstellungen der klassischen Zeit anzutreffen ist, u. a. auch auf einer Vase der Münchener Pinakothek in einer Darstellung der Liebeserklärung des Alkäus an Sappho (mit Beischrift der Namen beider; vgl. die Nachbildung bei Bauermeister »Denkmäler« Art. Musik). Es liegt nahe, daran zu denken, daß wir darin die ursprüngliche Form der lesbischen oder asiatischen Kithara vor uns haben, die sich in ihrer Heimat wohl auch weiter halten konnte, nachdem die Schule Terpanders für das Instrument der kitharodischen Agone die auf stärkere Resonanz berechnete neue Bauart aufgebracht hatte. Von der ebenfalls asiatischen (lydischen) Pektis wird erzählt, daß sie in der höheren Oktave des Barbiton stand (Athen. XIV. 635), auch die auf tiefe Lage deutenden Nebenformen des Namens βαρύμιτον, βαρωμός (Athen. IV. 80) und βόρμος (Athen. XIV. 38) seien nicht übersehen, da dieselben phonetisch fast mit φόρμιγξ zusammenfallen. Mißverständnisse sind entschieden in den Notizen bei Athenäus IV. 183, nach denen das Barbiton drei und die Pektis gar nur zwei Saiten gehabt hätte. Die erstere Angabe, ein Zitat aus dem »Lyropoios« des Komödiendichters Anaxilas, zählt nacheinander auf:

. . . βαρβίτους τριχόρδους πηκτίδας
κιθάρας, λύρας, σκινδαψούς . . .

und ist wahrscheinlich so zu verstehen, daß τριχόρδους weder auf βαρβίτους noch auf πηκτίδας bezogen, sondern als Name eines besonderen Instruments genommen wird, nämlich der assyrischen πανδοῦρα (vgl. oben S. 76), da Pollux IV. 60 »τρίχορδον« als Namen eines Instruments aufzählt, das er durch πανδοῦρα erklärt. Die andere Angabe freilich, aus einer Posse des Sopatros (zur Zeit Alexanders) bezeichnet zweifellos die Pektis als δίχορδος:

πηκτὶς δὲ Μούσῃ γαυριῶσα βαρβάρῳ
δίχορδος εἰς σὴν χεῖρά πως κατεστάθη.

Du nahmest prunkend mit barbarischer Kunst
die doppeltönige Pektis wohl zur Hand.

Da Plato (Politica III. 399) deutlich die Pektis in Gesellschaft des τρίγωνον unter die πολύχορδα und πολυαρμόνια, d. h. die Instrumente reiht, auf denen man, da sie mit einer großen Zahl von Saiten bezogen sind, in vielen Tonarten spielen kann, so ist die Stelle entweder entstellt oder ohne Sachkenntnis abgefaßt, oder aber man hat vielmehr an einen Doppelbezug der Pektis zu denken, was ja wohl δίχορδος, im Sinne unseres »zweichörig« allenfalls bedeuten könnte (wie z. B. die Mandoline zweichörig bezogen ist). Die überhaupt nur mit zwei Saiten bezogene Pektis ist jedenfalls ein Unding. Man würde statt δίχορδος einfach lesen τρίγωνος, wenn nicht schon dem Athenäus die Lesart δίχορδος vorgelegen hätte, wie sein Text ausweist.

Für den Doppelbezug der Pektis spricht übrigens auch ein Zitat aus Menaichmos »περὶ Τεχνιτῶν« bei Athen. XIV. 635, daß die Pektis (die Erfindung der Sappho) und die Magadis dasselbe seien (πηκτὶς δὲ καὶ μάγαδις ταὐτόν). Pektis sowohl wie Magadis wurden nach Aristoxenos (bei Athen. a. a. O.) ohne Plektron gespielt. Pindar nennt (in dem Skolion auf Hieron, Athen. l. c.) die Magadis einen ψαλμὸς ἀντίφθογγος (ein oktaventönendes Saitenspiel), weil sie gleichzeitig die Melodie in der Tonlage der Männerstimmen und der Knabenstimmen gibt. Auch Phrynichos in den »Phönizierinnen« und Sophokles in den »Musen« sprechen sich (Athenäus das.) ähnlich aus; ersterer sagt:

»ψαλμοῖσιν ἀντίσπαστ' ἀείδοντες μέλη«,

letzterer:

πολὺς δὲ Φρὺξ τρίγωνος, ἀντίσπαστά [τε]
Λυδῆς ἐφύμνει πηκτίδος συγχορδία.

Nehmen wir dazu noch die Aussage des Anakreon (Athenäus das.), daß die Magadis 20 Saiten hat:

ψάλλω δ' εἴκοσι . . . χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων

und diejenige des Tragikers Diogenes in der Semele (Athenäus XIV. 636):

ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων ἀντιζύγοις
ὁλκοῖς κρεκούσας μάγαδιν

so liegt uns ein reiches Material vor, das wenn auch vielleicht nicht die Identität von Pektis und Magadis, so doch deren nahe Verwandtschaft belegt und zugleich deutlich auf einen doppelten Saitenbezug hinweist. Sowohl das ἀντίσπαστος als die ἀντίζυγοι ὅλκοι

deuten doch wohl wirklich auf ein Anreißen der Saiten in entgegengesetzter Richtung, d. h. auf einander gegenüberliegenden Seiten des Instruments. Es ist also klar, daß es sich nicht etwa um das Spiel der den höheren Oktaven entsprechenden Töne (Flageolett) handelt, sondern wirklich um die gleichzeitige Hervorbringung der beiden das Oktavintervall ergebenden Töne auf dem Instrument selbst. Das bestätigt ja auch die Erläuterung der Stelle aus dem pindarischen Skolion auf Hieron (ἀντίφθογγον, διὰ τὸ δύο γενῶν ἅμα καὶ διὰ πασῶν ἔχειν τὴν συνῳδίαν ἀνδρῶν τε καὶ παιδῶν) und noch bestimmter deutet auf Oktavbezug eine Stelle aus einem Werke περὶ μουσικῆς von dem sonst nicht mehr bekannten Phillis aus Delos, die Athenäus gerettet hat (XIV. 635 b—c): μαγάδιδας δὲ [ἐκαλοῦν] ἐν οἷς τὰ διὰ πασῶν καὶ πρὸς ἴσα τὰ μέρη τῶν ᾀδόντων ἡρμόσμενα »Magadis nannten sie die Instrumente, auf denen außer den Saiten, welche den Tönen der Singenden im Einklange entsprechen, auch solche in der Oktave aufgezogen waren«. Ein weiterer Zeuge ist der Dichter Alexandrides im »Ὁπλόμαχος« (Athenäus XIV. 634):

μαγάδι λαλήσω μικρὸν ἅμα σοι καὶ μέγα

was Athenäus erklärt durch: ἐν ταὐτῷ ὀξὺν καὶ βαρὺν φθόγγον ἐπιδείκνυται. Μαγαδίζειν ist daher ein Terminus, der kurzweg für in Oktaven spielen oder auch sogar in Oktaven singen gebraucht wird (vgl. ψ Aristoteles, Probl. XIX. 68).

Euphorion in seiner Schrift »περὶ Ἰσθμίων« (Athen. XIV. 635) sagt, daß die Magadis ein altes Instrument sei, daß aber später ihre Bauart verändert worden und sie σαμβύκη genannt worden sei. Nehmen wir hierzu die τρίγωνοι πήκτιδες des Tragikers Diogenes, sowie die zahlreichen Zusammenstellungen von τρίγωνον, σαμβύκη, φοῖνιξ mit πηκτίς und μάγαδις im 4. und 14. Buche des Athenäus, so ergibt sich eine ganze Gruppe von harfenartig mit einer größeren Zahl Saiten bezogenen Instrumenten, die wohl alle die durch die verschiedene Länge der Saiten veranlaßte dreieckige Form hatten. Auf der Lyra und Kithara und ihren Synonymen (Phorminx, Barbiton, Chelys sowie wohl auch der Spadix) hatten dagegen alle Saiten gleiche Länge, und waren nur von verschiedener Stärke und verschiedener Spannung. Dreieckig (harfenförmig) waren also wahrscheinlich außer dem schlechthin Trigonon genannten Instrument auch Sambyke, Pektis, Magadis, Phönix, Psalterium, Simikion (35 Saiten), Epigoneion. Nach dem Bericht des Juba (bei Athen. IV. 183) vermehrte Alexandros von Kythere die Saitenzahl des Psalterium (συνεπλήρωσε χορδαῖς). Das allersaitenreichste Instrument, das dem Epigonos aus Ambrakia zugeschriebene

Epigoneion mit 40 Saiten hat zweifellos ebenfalls dreieckige Form gehabt. Dasselbe wird bei Athenäus mit dem Lyrophoinix zusammengestellt und soll die Gestalt eines aufrecht stehenden Psalterium angenommen haben. Daß das Psalterium dreieckig war, lehrt eine Stelle der aristotelischen Probleme (23): ἐν τοῖς τριγώνοις ψαλτηρίοις. Daselbst ist auch bestimmt ausgesagt, daß auf dem Psalterium bei gleicher Spannung die (auch als gleich dick vorausgesetzten) Saiten die Oktave angeben, wenn sich ihre Länge wie 1 : 2 verhält. Apollodorus (bei Athen. XIV. 636) belehrt uns weiter, daß das später Psalterion genannte Instrument die Magadis sei; also auch diese ist danach jedenfalls dreieckig gewesen. Das von Aristoteles Politica VI. 8 unter den vielsaitigen Instrumenten als ἑπτάγωνα aufgeführte Instrument dürfte wohl richtiger ἐπιγόνειον gelesen werden (der Fehler entstand wohl durch das danebenstehende τρίγωνα); denn von einem siebeneckigen Instrument weiß sonst niemand etwas. C. v. Jan berichtet (Gr. Saiteninstrumente S. 19) über eine unter den Saiten liegende Leiste bei einem dreieckigen Saiteninstrument (Inghirami 343), von der er annimmt, daß sie wohl zum Umstimmen gedient haben könne wie der Kapodaster der Guitarre. Sollte darin vielleicht ein alle Saiten bei $^1/_3$ der Länge teilender Steg zu suchen sein, der an die Stelle des eigentlich der ganzen Saite eigenen Tones dessen Quinte und deren Oktave setzte? Denn wenn wirklich die Magadis jeden Ton doppelt, nämlich in der rechten Tonhöhe und in seiner Oktave gab, so muß sie wohl irgend eine derartige Vorrichtung gehabt haben. Das ἀντίζυγος würde sich dann auf die zu beiden Seiten dieses Steges liegenden Teile derselben Saite beziehen.

Bezüglich der Tonhöhenlage sind wir nach Aristides Quintilianus II. 101 informiert, daß die Sambyke ein Instrument mit sehr kurzen Saiten war und daher einen mehr weibischen Klang hatte; die Kithara spielte nach Aristides nur wenig höher als die Lyra, weshalb ihr Klang auch nur um ein weniges unmännlicher war als der der Lyra. Zu den Instrumenten mittlerer Lage rechnet Aristides außer der Kithara auch das πολύφθογγον, was C. v. Jan als den (anderweit nicht vorkommenden) Namen eines besonderen Instruments auffaßte; es dürfte wohl anzunehmen sein, daß Aristides damit vielmehr kurz zusammenfassend die vielsaitigen Instrumente wie Psalterion, Magadis, Simikion, Epigoneion meint, denen neben hohen auch tiefe Töne zur Verfügung stehen und denen daher weder nur ein männlicher tiefer noch nur ein weibischer hoher Ton zugesprochen werden kann. Aristoteles zählt zu den alten Instrumenten (ὄργανα ἀρχαῖα): Pektis, Barbitos, Epigoneion (s. oben), Trigonon und Sambyke und alle die eine Grifftechnik erfordernden

Instrumente (denn so ist wohl das δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης zu verstehen), also die lautenartigen: Nabla, Pandura, Trichordon. Auch Euphorion in περὶ Ἰσθμίων (Athen. IV. 182) betont, daß die Spieler der Nabla, Pandura und Sambyke durchaus nicht neuere Instrumente spielen, und daß auch Magadis und Trigonon alt seien. Aristoxenos nennt aber (bei Athen. a. a. O.) Phönix, Pektis, Magadis, Sambyke, Trigonon, Klepsiambus, Skindapsus und Enneachord fremdländische Instrumente (ἔκφυλα ὄργανα). Daß die ἰαμβύκη und der κλεψίαμβος wirklich besondere Instrumente gewesen wären, ist schwer glaublich, obgleich uns Athenäus XIV. 336 aus Phillis περὶ Μουσικῆς belehrt, daß ἰαμβύκη das Instrument hieß, zu dem Iamben gesungen wurden, κλεψίαμβος das, zu dem sie gesprochen wurden (παρελογίζοντο). Wenn das Zitat des Athenäus (IV. 183) aus dem Periallos des Epicharmos bestimmt ist, die kurz vorher ebenfalls wieder genannten κλεψίαμβοι und die wohl nur vom Schreiber weggelassene ἰαμβύκη zu erklären (was wohl anzunehmen ist), so beweist dasselbe nur, daß es sich dabei nicht um besondere Instrumente handelt, sondern höchstens um Namen, die den sonst gebräuchlichen Instrumenten bei Begleitung von Iambendichtungen gegeben wurden: καὶ ὑπᾴδει σφιν σοφὸς κιθάρᾳ παριαμβίδας. Hier ist geradezu die Kithara genannt und der Gesang heißt παριαμβίς. Auch Pollux IV. 83 definiert: καὶ μὴν ἴαμβοί γε καὶ παριαμβίδες νόμοι κιθαριστήριοι οἷς καὶ προσῆλουν(!). Da indes, wie wir sehen, ἰαμβύκη und κλεψίαμβος ausländische Instrumente sein sollen, so wird man wohl besser an eins der fremden Instrumente wie Barbitos oder Magadis als gerade an die Kithara denken. Pollux IV. 59 nennt, vermutlich aus derselben Quelle schöpfend, ἰαμβύκη, κλεψίαμβος und παρίαμβος in einem Atem und schließt ihnen den σκινδαψός direkt an. Da Theopompos von Kolophon (Athen. IV. 183) den σκινδαψός als groß und lyraähnlich (λυρόεις) bezeichnet und näher angibt, daß er aus den Zweigen einer elastischen Weidenart gefertigt ist, und der Parodist Matron (Athen. a. a. O.) den Skindapsos als viersaitig bezeichnet, so können wir wenigstens vermuten, daß es sich um etwas dem Barbiton Verwandtes handelt. Auch die σπάδιξ nennt Nikomachus Kap. 4 unter den Verwandten der Kithara und Lyra, während sie Pollux (IV. 59) zwischen φοῖνιξ und λυροφοινίκιον stellte, doch allerdings gleich nach der Pektis und Phorminx. Von dem Phoinix wird einerseits behauptet (von Ephoros und Skamon bei Athen. XIV. 637), daß er von den Phöniziern erfunden sei, andererseits aber (von Semos von Delos im 1. Buche seiner Delias, Athen. a. a. O.), daß seine Arme (ἄγκωνες) aus dem Holz der delischen Palme (Phönix) gefertigt werden. Vielleicht ist λυροφοινίκιον ein lyraartiges Instrument, Phoinix

schlechthin aber eine Art Psalterion; dann dürfen wir sicher die Spadix auch zur Familie der Lyren rechnen. Die früher aus ψ Aristot. Probl. XIX. 14 hergeleiteten Instrumente φοινίκιον und ἄτροπος sind durch C. Stumpfs Emendation der betreffenden Stelle (Die ψ aristotelischen Probleme 1897 S. 8) endgiltig beseitigt (zu lesen: φοινικίῳ und ἀλουργῷ [dunkle und helle Purpurfarbe]). Als lybisches Saiteninstrument von viereckiger Form nennt Pollux (IV. 60) die ψιθύρα, fügt aber hinzu, daß diesen Namen auch eine Art Schnarre (ἄσκαρον) führe, ein Kästchen mit durchgezogenen Fäden das beim Herumschleudern ein knarrendes Geräusch macht. Gar nichts wissen wir von dem Saiteninstrument Elymos, dessen Name sonst nur für eine Flötenart vorkommt. Athenäus XIV. 63, der es nennt, fügt aber hinzu, daß sowohl dieses wie der Klepsiambos, das Trigonon und das Enneachordon (der Neunsaiter) nicht von Belang für die Praxis seien. Dieselbe Bewandtnis wird es auch mit dem πήληξ (Helmbusch) genannten dem Psalterion verwandten Instrument haben (Pollux IV. 61) und gar dem skythischen πεντάχορδον, das mit Streifen von Rindsleder als Saiten bespannt und mit einem Ziegenhorn als Plektron bearbeitet wurde. Der Vollständigkeit wegen erwähne ich noch als Kuriosum den τρίπους des Musikers Pythagoras von Zakynthos, nicht zu verwechseln mit dem nur wenig jüngeren großen Philosophen Pythagoras von Samos. Das Instrument glich einem umgekehrten Dreifuß nach Art des delphischen und repräsentierte nichts anderes als eine dreifache Kithara, da zwischen den drei Füßen Saitenbezüge angebracht waren, einer in der dorischen, einer in der phrygischen und einer in der lydischen Tonart. Das Instrument war auf einem Fußgestell um seine Achse drehbar, so daß nach Belieben bald die eine bald die andere Besaitung vor den Spieler gebracht werden konnte. Dies Instrument, das natürlich keine Verbreitung fand, wurde 2000 Jahre später von Giov. Batt. Doni in Florenz unter dem Namen Amphichord oder Lira Barberina aufs neue erfunden.

Nicht ein eigentliches Musikinstrument sondern ein Requisit des akustischen Kabinets zur Demonstration der Saitenlängenverhältnisse der Intervalle ist das von den Arabern erfundene Monochord mit ursprünglich nur einer, bald aber auch zwei und zur Zeit des Ptolemäus und Aristides Quintilian mit vier Saiten und beweglichen Stegen; in letzterer Gestalt nannte man es Helikon (ἑλικών, vgl. Aristides p. 117, Ptolemäus II. 11, Pachymeres [Vincent] S. 476, Porphyrius p. 333).

§ 9. Die Blasinstrumente der Griechen.

Wie die Kithara nebst ihren einfacheren Nebenformen unter den Saiteninstrumenten der Griechen die erste und durchaus dominierende Stellung einnahm, so behauptete unter den Blasinstrumenten des Altertums fortgesetzt der Aulos die erste Stelle. Das hohe Alter dieses Instruments und die bedeutsame Rolle, die dasselbe im Zeitalter der Nomenkomposition gespielt, habe ich genügend hervorgehoben. Es tritt nun die Aufgabe an uns heran, dem Aulos die ihm gebührende Stellung unter den verschiedenen sonst möglichen und üblich gewesenen Blasinstrumenten anzuweisen, d. h. die Konstruktion des Instruments und die Art der Tonerzeugung auf demselben zu erklären. Da stehen wir aber vor einem sehr strittigen, viel beredeten und bis heute wohl noch nicht endgültig gelösten Probleme. Der allgemeine Gebrauch ist, Aulos kurzweg mit Flöte zu übersetzen; ob aber der Aulos eine Flöte gewesen ist, steht gar sehr in Frage. Zweifellos ist, daß der Aulos in allen seinen Formen in die Kategorie der Instrumente gehört, welche wir heute zusammenfassend Holzblasinstrumente nennen, wobei es ja auch heute nicht von Belang ist, ob etwa eins oder das andere ganz oder teilweise aus Elfenbein, Silber oder Messing gefertigt wird, also zu der Gruppe, welche Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte vereinigt. Allenfalls könnte auch noch die heute ganz veraltete Gruppe der mit einem dem der Trompete und und Hörner ähnlichen Mundstücke geblasenen Zinken (Kornette) in Frage kommen, deren letzte Descendenten: das Klapphorn, die Klappentrompete, das Baßhorn, der Serpent und die Ophikleide noch nicht allzulange verschwunden sind und die sämtlich mit den Holzblasinstrumenten die Durchbrechung der Schallröhre durch dieselbe verkürzende Tonlöcher gemein hatten. Baßhorn und Serpent sind ja auch vielfach direkt unter die Holzbläser gerechnet worden. Es gibt unter den Abbildungen der antiken Blasinstrumente in der Tat einige, welche den Gedanken nahe legen können, daß wirklich auch die Familie der geraden und krummen Zinken für die Erklärung der Konstruktion des Aulos heranzuziehen ist, nämlich solche, die dem Instrument eine stark gekrümmte Form, eine stark sich erweiternde Schallröhre und einen zurückgebogenen Schallkörper geben. Weitaus die Mehrzahl der sehr zahlreich erhaltenen Abbildungen zeigen aber die schmale gestreckte Form, welche nur an die Holzbläser im engeren Sinne zu denken erlaubt. Scheiden wir also die Zinken überhaupt aus, so spitzt sich die Frage nun dahin zu, ob wir für die Erregung der Schwingungen der von der Röhre des Aulos eingeschlossenen Luftsäule an einen

dem der Flöte oder aber an einen dem der Oboe oder Klarinette ähnlichen Apparat zu denken haben, schärfer präzisiert, ob wir als Tonerreger einen bandförmigen, sich an einer scharfen Kante brechenden Luftstrom oder aber eine den Luftweg abwechselnd öffnende und schließende einfache oder doppelte elastische Zunge annehmen müssen. Die Art, wie der Aulos in den Mund genommen wurde, die schnabelförmige äußere Gestalt des Mundstücks, weist zunächst auf die Klarinette hin; aber eine fast genau damit übereinstimmende Form hatte auch die heute bis auf bedeutungslose, für die Kunstübung nicht mehr in Betracht kommende Reste verschwundene Schnabelflöte oder Flûte douce, die ehemals sehr verbreitet war. Allerdings bestehen aber doch sehr große Unterschiede zwischen dem Mundstück der Klarinette und demjenigen der Schnabelflöte, sofern bei der Klarinette ein bewegliches Rohrblatt auf der ausgehöhlten unteren Hälfte des Schnabels (der Rinne) aufliegt, während bei der Schnabelflöte der Schnabel ein festgefügtes Ganze ausmacht; ferner ist für die Schnabelflöte unentbehrlich der sogenannte Aufschnitt, der am Ende des Mundstücks eine scharfe Kante des Anfangs der eigentlichen Schallröhre freilegt, an welcher der durch den Schnabel geführte Luftstrom sich bricht. Leider ist noch kein Exemplar eines alten Aulos mit vollständig erhaltenen Mundstück aufgefunden worden. Einzelne den Aufschnitt ganz deutlich zeigende Abbildungen z. B. die von Fétis im 3. Bande seiner Histoire universelle S. 282 (wiedergegeben nach einem antiken römischen Marmorrelief), weichen aber doch wieder vielzusehr von der gewöhnlichen spitzen Form des Mundstücks ab, als daß man von denselben ohne weiteres allgemeine Schlüsse machen könnte. Schon Fétis ist daher auf den gewiß guten Ausweg verfallen, Aulos für einen Sammelnamen zu erklären, der etwa wie unser alter Name »Pfeife« die Holzblasinstrumende aller Art bezeichnen konnte; die Zahl der an Tonvermögen und Klangcharakter voneinander unterschiedenen Arten der Auloi war in der Tat bei den alten Griechen selbst eine ziemlich große. Wir stehen aber zum mindesten doch bezüglich des agonistischen Virtuoseninstruments, desjenigen also, mit dem im auletischen Agon der pythischen Spiele konkurriert wurde, abermals vor der Frage, ob dasselbe eine Flöte oder eine Klarinette bezw. Oboe war.

Das Hauptzeugnis dafür, daß der agonistische Aulos eine Klarinette war, bildet eine an sich kaum zu verstehende Stelle in Pindars den Sieg des Auleten Midas von Agrigent feiernder 12. pythischen Ode durch das Scholion eines alexandrinischen Grammatikers. Derselbe berichtet nämlich, daß dem Midas während

des Agon die Glottis zurückgeklappt sei (ἀνακλασθείσης) und sich fest an den Gaumen (οὐρανίσκος) gelegt habe, worauf Midas auf der Röhre allein nach Art der Syrinx weiter geblasen und seine Sache so gut gemacht habe, daß er den Preis errang. Daß der Aulos eine Glottis oder Glotta hatte, welches Wort man schlechtweg mit Zunge zu übersetzen pflegt, wissen wir auch aus Pollux' Onomasticon, wo wir sogar erfahren, daß es besondere γλωττοποιοί gab, die sich nur mit der Anfertigung der Mundstücke des Aulos beschäftigten. Aber wie es Midas angefangen haben mag, auf einer Klarinette, nachdem die Zunge außer Dienst getreten, nach Flötenart weiter zu spielen, das vermag weder Fétis noch Gevaert zu erklären. Beide bleiben aber dennoch dabei, daß das Instrument eine Art Klarinette mit einer (metallenen) Zunge gewesen sei. Gegen die klarinettenartige Konstruktion des Aulos spricht außer diesem merkwürdigen Bericht der Umstand, daß auch in der Hydraulis, der Wasserorgel des Ktesibios, die Pfeifen αὐλοί heißen, daß ferner die Pfeifen der Orgeln des frühen Mittelalters und weiter bis etwa ins 15. Jahrhundert durchaus nur Flötenpfeifen sind und daß bei ihnen das die Kernspalte bildende Metallplättchen »lingua«, also ganz der Glotta des Aulos entsprechend »Zunge« heißt. C. v. Jan hat als Schlußnummer seiner Zusammenstellung auf Musik bezüglicher Stellen aus Aristoteles (Script. S. 35) aus Περὶ τὰ ζῷα ἱστορία VI. 10. 4 einen Ausspruch aufgenommen, der die γλῶττα des Aulos mit den Schuppen gewisser Fischarten (Haifisch, Stachelrochen) vergleicht; das stimmt mindestens ebensogut zu einem quer eingesetzten die Kernspalte bildenden Metallplättchen wie zu den länger gestreckten Zungen der Zungenpfeifen. Die Glotta oder Glottis allein beweist daher jedenfalls nicht, daß der Aulos eine Zungenpfeife gewesen ist. Aus der Erzählung von des Midas Leistung, daß er auf dem Instrument nach Wegfall der Glottis wie auf einer Syrinx weiter spielte, schließt Gevaert, daß die Syrinx ein Blasinstrument ohne Zunge, und ebendarum der Aulos im engeren Sinne vielmehr eins mit Zunge, also eine Klarinette war; im Gegenteil müßte man schließen, daß nur auf einem Instrument mit Aufschnitt und scharfkantigem Labium das Weiterblasen des Stückes ohne den künstlichen Anblasemechanismus möglich sein konnte, daß daher der agonistische Aulos doch wirklich eine Flöte war. Gevaert zieht zum weiteren Beweise, daß der Aulos eine Klarinette war, die Erzählung Plutarchs (De musica 14) heran, daß der Aulet Telephanes von Megara (zur Zeit Alexanders d. Gr.) ein so enragierter Gegner der Syrinx war, daß er nicht duldete, daß der Aulopoios solche auf seinen Auloi anbrachte, und daß er hauptsächlich darum Abstand davon nahm, im pythischen Agon zu konkurrieren.

Welche Bewandtnis es mit einer solchen auf dem Aulos angebrachten Syrinx hatte, war lange ein Rätsel. Fétis verfährt sich bei Besprechung der Stelle gründlich, indem er σύριγγες gar mit »anches« (Zungen) übersetzt. Erst durch die eingehende Studie von A. Howard »The Aulos or Tibia« (Harvard Studies IV, 1893) ist das Rätsel endlich gelöst worden und damit überhaupt die ganze Aulosfrage in ein neues Stadium getreten. Howard weist überzeugend nach, daß die auf dem Aulos anzubringende σύριγξ keineswegs, wie noch Gevaert meint, ein Flötenmundstück ist, das statt des Klarinettenmundstücks auf das Instrument aufgesetzt werden kann, geschweige gar das Gegenteil (wie Fétis meint), sondern vielmehr ein nahe dem Mundstück angebrachtes, das Überblasen in Obertöne des Rohres erleichterndes kleines Loch. Daß er damit recht hat, macht schon die Analogie der σύριγμα(!) genannten durch Flageolett erzeugten Oktavtöne der Kithara höchst wahrscheinlich. Jeder Zweifel schwindet aber angesichts einer Definition des aus den alten Grammatikern zusammengetragenen Etymologicum magnum (Ausg. 1848): »σύριγξ σημείνει τὴν ὀπὴν τῶν μουσικῶν αὐλῶν« d. h. »Syrinx bezeichnet eines der Löcher der Auloi«. War der Aulos wirklich eine Klarinettenart, so entsprach also die Syrinx dem Überblaseloch, durch welches um 1700 Christoph Denner die alte französische Schalmei zur heutigen Klarinette umschuf. Howard hat aber auch weiter nachgewiesen, daß der Aulos, wenn er wirklich ein Rohrblattinstrument war, darum doch nicht notwendig eine Klarinettenart gewesen sein muß. Der Behauptung Gevaerts, daß es unmöglich gewesen sei, auf dem Aulos Obertöne hervorzubringen, tritt er auf Grund von praktischen Versuchen mit genauen Nachbildungen der alten Instrumente entgegen und widerlegt auch mit Hinweis auf die Erfahrungen von Ad. Sax sowie auf Fr. Zamminers Untersuchungen (Die Musik und die musikalischen Instrumente 1855) die Ansicht, daß ein zylindrisches Rohr durchaus ein einfaches und ein konisches Rohr durchaus ein doppeltes Rohrblatt zum Ansprechen erfordere. Da die Mensur der aus Schilfrohr gefertigten Schallröhre des Aulos so gut wie völlig zylindrisch ist, gleicht das Instrument allerdings zunächst mehr der Klarinette; wird es aber mittels eines Doppelrohrblattes angeblasen, so tritt es damit vielmehr in eine Kategorie mit der Oboe und dem Fagott bezw. ihren Vorfahren, den Schalmeien und Bomharten. Aber da eine mittels (einfachen oder doppelten) Rohrblattes angeblasene zylindrische Röhre wie eine gedackte Orgelpfeife nur in die ungeradzahligen Obertöne überblasen kann, so ist für ein Instrument dieser Art eine größere Anzahl Tonlöcher erforderlich, um eine geschlossene Skala vom Grundtone bis zu dem ersten überblasenen Tone

herzustellen. Nach Proklus (Kommentar zu Platos Alcibiades c. 68) ergab jedes Griffloch des Aulos drei Töne; es scheint also, daß die Alten das Überblasen in die Duodezime und in die Septdezime kannten und ausübten, aber wohl nur mit Anwendung des Überblaselochs (Syrinx). Howard gibt phototypische Abbildungen und genaue Beschreibungen von vier pompejanischen Auloi im Museum zu Neapel und zwei wohl noch älteren griechischen Auloi im British Museum. Erstere sind aus Elfenbein gefertigt mit drehbaren silbernen Ringen mit Löchern, welche sich mit den (10—15!) Löchern des Instruments decken. Die beiden Londoner Exemplare haben aus Holz mit Metallhülle bestanden; doch ist das Holz fast ganz zerstört. Leider ist von keinem der Instrumente das eigentliche Mundstück erhalten, auch nicht von zwei weiteren (Sammlung Elgin im British Museum), die Howard nur beschreibt (die vier Londoner Instrumente haben nur 6—7 Löcher). Angesichts der Ergebnisse der sehr gewissenhaften Arbeit Howards muß der Gedanke, daß der Aulos eine Flöte gewesen sei, unbedingt fallen gelassen werden, wenn auch damit keineswegs ausgeschlossen ist, daß die wirkliche Flöte den Alten auch bekannt war. Der *agonistische Aulos* war ein *Rohrblattinstrument* und zwar eins mit *zylindrischem Rohr* und *doppelter Zunge*. Alle vordem rätselhaften Bemerkungen der alten Autoren erscheinen nach Aufdeckung des Wesens der Syrinx (des Überblaselochs) leicht verständlich, und man wird sich deshalb fürderhin nicht mehr durch die Glosse zu Pindars 12. pythischen Ode irreleiten lassen dürfen. Die Zweifel, was unter dem λεπτὸς χαλκός Pindars zu verstehen sein kann, müssen zurücktreten gegenüber dem Zuwachs an Einsicht in das Wesen des alten Instruments, welche Howards Untersuchungen bedeuten. Zunächst verstehen wir nun, wie durch die Anwendung der Syrinx der Ton des Aulos erhöht wird. Plutarch fragt in seiner Schrift über die Epikureïsche Philosophie (p. 1096): »Warum werden alle Töne höher, sobald man die Syrinx öffnet (ἀνασπωμένης τῆς σύριγγος) und tiefer, sobald man sie schließt (κλινομένης)? Aristoxenos sagt (Harm. p. 21), daß mit Syrinx (κατασπασθείσης τῆς σύριγγος) der höchste überblasene Ton weiter von dem tiefsten nicht überblasenen Tone abstehe als drei Oktaven. Aristoteles (*Heraklides Pontikus*) De audibilibus p. 804 sagt, daß höhere und leichtere Töne hervorgebracht werden entweder durch schärferen Lippendruck auf die Zungen (ἂν πιέσῃ τὰ ζεύγη μᾶλλον) oder durch Öffnen der Syrinx (κατασπασθείσης τῆς σύριγγος); in letzterem Falle werde aber der Ton voller. Das ζεύγη würde vielleicht die Deutung auf die Lippen zulassen, deren stärkere Pressung ja auch das Überblasen auf Flöten und besonders auf Instrumenten mit

Kesselmundstück bewirkt; aber einmal ist diese Bedeutung des an sich nur ein »Paar« bedeutenden Wortes nirgends belegt und dann haben wir von Theophrast (Hist. plant. IV. 11) eine umständliche Beschreibung der Herstellung der Aulosmundstücke aus Schilfrohr, in der diese ausdrücklich τὰ ζεύγη genannt werden. Da Theophrast noch obendrein das Ansprechen der Zungen (γλῶτται) davon abhängig macht, daß dieselben sich fast schließend aufeinanderlegen (συμμύειν), auch ein längeres »Einblasen« oder »Einspielen« derselben vor dem Gebrauch zum Vortrag wenigstens für ältere unvollkommene Arten der Zungen als notwendig hinstellt und für die Zungen der Virtuoseninstrumente Stimmkrücken (κατασπάσματα) zur Regulierung der Länge der Zungen für unentbehrlich erklärt, so muß wohl jeder Einwand gegen die Definition des Aulos als Instrument mit Doppelrohrblatt verstummen. Ich verzichte auf die Wiedergabe des langen Berichts des Theophrast über die zweckmäßigste Zeit des Rohrschneidens und die Art der Auswahl der Rohrstücke für die Mundstücke, zumal dabei offenbar einiges dilettantisch Legendenhafte mit unterläuft (z. B. daß die Zungen der beiden als ein Paar zusammen zu brauchenden Auloi [s. weiter unten] aus demselben Rohrstück zwischen zwei Knoten geschnitten sein müssen).

Durch Howards Aufweisung der drehbaren Ringe, welche die einzelnen Tonlöcher zu öffnen oder zu schließen gestatten, ist auch das Rätsel der Behandlung der kleinen Aufsätze auf einzelne Tonlöcher (κοιλίαι Aristoxenos Harm. 41, κέρατα Arcadius »de accentibus« 188) gelöst, durch welche (ähnlich wie beim Gebrauch der Ventile unserer modernen Blasinstrumente) die einzelnen Intonationen vertieft werden konnten (wohl für die Einstimmung in die verschiedenen Tongeschlechter und Chroai).

Die vier pompejanischen Instrumente im Museum zu Neapel haben ungefähr gleiche Längen (ca. $^1/_2$ m), die vier Londoner sind wesentlich kleiner ($^1/_4$—$^1/_3$ m), auch offenbar tonärmer, so daß sie sicher minder wichtigen Abarten angehören. Der Aulos wurde nämlich in mehreren verschiedenen Größen gebaut, wie bereits die ältesten Autoren belegen. Athenäus (XIV. 634) hat uns aus zweiter Hand (über Didymus) eine Stelle aus des Aristoxenos Schrift über den Bau der Auloi (περὶ αὐλῶν τρήσεος) vermittelt, welche fünf der Größe nach verschiedene Aulosarten unterscheidet, nämlich (von den kleinsten zu den größten fortschreitend):

Αὐλοὶ παρθένιοι, παιδικοί, κιθαριστήριοι, τέλειοι, ὑπερτέλειοι.

Harm. p. 20 sagt Aristoxenos aus, daß der höchste Ton der Jungfern-Schalmeien (παρθένιοι αὐλοί) vom tiefsten der großen

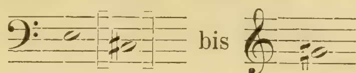
Baß-Schalmeien (ὑπερτέλειοι) mehr als drei Oktaven abstehe. Die verschiedenen Aulosarten wurden durch Vergleich mit den Gattungen der Menschenstimmen der Tonlage nach bestimmt und zwar sind nach Aristoteles Περὶ τὰ ζῷα ἱστορία VII p. 581 B die der Mädchenstimme (Sopran) entsprechenden παρθένιοι die höchsten (kleinsten), nämlich noch höher als die der Knabenstimme (dem Alt?) verglichenen παιδικοί. Die τέλειοι (Tenor) und ὑπερτέλειοι (Baß) entsprechen nach Athenäus IV. 79 den Männerstimmen (ἀνδρεῖοι). Nach Pollux spielten die Parthenioi zum Gesange der Mädchen, die Paidikoi zum Gesange der Knaben, die Hyperteleioi zum Gesange der Männer. Die Teleioi wurden auch Pythische (Πυθικοί) genannt; dieselben wurden zu den Päanen geblasen und sie waren es auch, denen bei den Pythien das ἄχορον αὔλημα, das Spiel ohne Chorreigen zufiel. Hier haben wir eine ziemlich bestimmte Angabe über die Tonlage des agonistischen Aulos. Denn da die τέλειοι der höheren Männerstimme (dem Tenor) entsprechen sollen (dem Baß entsprechen die ὑπερτέλειοι), und die κιθαριστήριοι zweifellos diejenigen sind, welche mit der Kithara im Einklange blasen, so wird wohl zwischen τέλειοι und κιθαριστήριοι nicht eigentlich ein Unterschied der Tonlage sondern höchstens ein solcher der technischen Behandlung existieren, nämlich besonders bezüglich des Überblasens mittels der Syrinx. Daß die παιδικοί nicht agonfähig waren (οὐκ ἐναγώνιοι) sagt Athenäus ausdrücklich (IV. 182); sie wurden aber außer zur Begleitung des Gesangs der Knaben auch gern bei Gastmählern gebraucht und zwar zu zweien verbunden. Wie aus Pollux IV. 80 zu ersehen, standen die beiden Röhren dieser kleinen Doppelauloi der Trinkgelage (παροίνιοι) im Einklang (ἴσοι δ' ἄμφω). Bei Hochzeitsfeiern kam dagegen die Verbindung eines großen und eines eine Oktave höheren kleinen Aulos zur Anwendung (γαμήλιον αὔλημα), wobei gleichsam der tiefere den Mann und der höhere die Frau vorstellte. Die Auloi scheinen aber überhaupt überwiegend paarweise benutzt worden zu sein, doch nur selten und erst spät mit gemeinsamen Mundstück, entsprechend dem »Laufgraben« der Mixturen unserer Orgeln, so daß notwendig beide immer gleichzeitig erklingen mußten. Für im Einklange stehende Paare war das ja vielleicht zweckmäßig, weil ein etwaiges verzögertes Ansprechen des einen der beiden Rohre durch das Ansprechen des anderen unschädlich gemacht wurde. Freilich mußte aber dann auch doppelt gegriffen werden(!).

Welche Bewandtnis es mit den Paaren ungleicher Auloi gehabt haben mag, deren eines Rohr weniger Löcher hatte als das andere (wie aus den Abbildungen zu schließen), ist zweifelhaft. Denn daß der eine Aulos einen Ton fortsummend ausgehalten haben sollte,

während der andere Melodie machte, ist eine Deutung, für die jeder Anhalt fehlt. Jedenfalls sind solche Dudelsackwirkungen erst für eine spätrömische Zeit annehmbar. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht wohl dafür, daß es mit den beiden Auloi eine ähnliche Bewandtnis hatte wie mit dem Kitharaspiel mit und ohne Plektron. Die oft als Beweis für die Mehrstimmigkeit angezogene Stelle des Varro (De re rustica I. 2. 25) sagt doch wohl nur, daß der rechte und linke Aulos verschieden aber doch insofern zusammengehörig waren, als bei einem und demselben Gesangsvortrag der eine Aulos (der rechte, längere) im Einklange mit den Gesängen ging, der andere (der linke, kürzere) die Zwischenspiele ausführte (»dextera tibia alia quam sinistra, ita tamen ut quodammodo sit conjuncta, quod est altera ejusdem carminis modorum incentiva altera succentiva«). Die bisherige Deutung von incentivus auf höhere Tonlage und succentivus auf tiefere ist ja doch eine ganz willkürliche. Ich sehe in dem succinere nichts anderes als den lateinischen Ausdruck für das griechische ὑποψάλλειν, die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν. Für den frühmittelalterlichen kirchlichen Gesang sind ὑποψάλλειν und succinere ganz gewöhnliche Termini für den Responsorialgesang, bei dem von einer gleichzeitigen Zweistimmigkeit nicht die Rede ist (vgl. Peter Wagner »Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen« 1901 S. 18). Auf etwas ganz anderes bezieht sich dagegen die Angabe des Grammatikers Diomedes (p. 451. 27 k): Während des Gesangs des Chors spielte der Aulet auf einer Chor-Tibia mit (choraulicis concinebat), bei Sologesängen (cantica) führte er die Zwischenspiele (responsabat) auf einem agonistischen Aulos (pythaulicis) aus — hier ist wohl für die Begleitung des Chorgesangs die Anwendung eines gewöhnlichen Aulospaars, für die Begleitung des Soloparts aber die eines Konzertinstruments gemeint. Daß der rechte Aulos der tiefer stehende war (wo nicht der Künstler mit zwei gleichgestimmten [paribus, duabis dextris, Serranis] hantierte), beweist Howard a. a. O. S. 92 aus Donatus, Servius und Diomedes. Ein Aulospaar, dessen linkes Instrument (das kürzere) einen den Ton wesentlich verstärkenden Schallbecher (κέρας) hatte, hieß speziell »phrygisch«.

Der Umfang der griechischen Notenschrift reicht nach den Alypischen Tabellen von bis , also etwas über drei Oktaven; das stimmt so auffällig zu den Angaben des Aristoxenos über den Gesamtumfang der Auloi, daß wir es als einen Beweis dafür ansehen dürfen, daß die Notenschrift zur Zeit des Aristoxenos bereits ganz so entwickelt war, wie sie uns die späteren

Schriftsteller überliefern. Von diesem Umfange nimmt die Kithara, wenn wir von den Flageoletttönen (σύριγμα) absehen, nur den etwa anderthalb Oktaven umfassenden mittleren Teil ein von



In dieser Lage werden wir also uns den Αὐλὸς κιθαριστήριος zu denken haben, doch mit der Fähigkeit, durch Überblasen erheblich höhere Töne hervorzubringen. Wenn Aristoxenos Harmonik I p. 37 als tiefste Skala (tiefsten Tonos) die hypodorische Tonart nennt, aber bemerkt, daß manche unter dieser noch die hypophrygische annehmen, so vermengt er dabei mit einer gewissen Absichtlichkeit Transpositionsskalen und Oktavengattungen; denn die hypophrygische Transpositionsskala (*fis*moll) liegt über der hypodorischen (*e*moll), dagegen liegt allerdings die hypophrygische Oktave (*G*—*g*) unterhalb der hypodorischen, ist aber selbst noch nicht die tiefste. Der ganze leider noch durch ein paar Verderbungen entstellte Passus weist nämlich auf die Verwirrung in der Benennung der Tonarten vor Aristoxenos hin, um desto wirksamer die durch Aristoxenos selbst geschaffene endgültige Nomenklatur der Skalen zu motivieren. Wir erfahren aber aus der Stelle auch, daß manche im Hinblick auf die Bohrung der Auloi als Abstand der verschiedenen Skalen voneinander Intervalle von $^3/_4$ Ganzton neben solchen von $^1/_1$ und $^1/_2$ Ganzton annahmen, ein Beweis, daß es um absolute Tonhöhenbestimmung zur Zeit des Aristoxenos noch übel stand. Aristoxenos ereifert sich mit Recht über eine solche unmelodische (ἐκμελής) und in jeder Beziehung unbrauchbare (πάντα τρόπον ἄχρηστος) Intervallbestimmung. Eine frappierende, zunächst bestechende aber schließlich doch nicht aufrecht zu erhaltende Deutung dieser Stelle gibt A. J. Hipkins in dem Aufsatz »Dorian and Phrygian« in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft IV. 3 (1903), indem er nicht — wie aber Aristoxenos zweifellos meint und deutlich ausspricht — Normierungen der relativen Höhenlagen der Transpositionsskalen, sondern vielmehr nur Bestimmungen der Töne herausliest, welche die einzelnen Löcher auf einem und demselben Instrument ergaben. Von einer solchen Nomenklatur für die Stufen der Skala ist aber sonst bei den Alten keine Spur zu finden. Zweifellos haben Auloi in dorischer, phrygischer und lydischer Stimmung und dazu auch solche in den zugehörigen Hypo-Tonarten lange Zeit selbständig nebeneinander bestanden, ohne daß ihre direkte Verbindung zur zusammenhängenden Verwendung in demselben Tonstück in Frage kam. Pausanias (IX. 12) und Athenäus (XIV. 31) berichten übereinstimmend,

daß erst der Aulosvirtuose Pronomos, der Lehrer des Alcibiades (2. Hälfte des 5. Jahrhunderts) angefangen habe, auf einem und demselben Aulos in allen Tonarten zu spielen, daß man vorher für jede Tonart besondere Instrumente hatte und daß die Virtuosen bei den Agonen solche parat hatten, also etwa so wie heute noch die Klarinettisten einen Kasten führen, in dem die *A*-, *B*-, *Es*-, *C*- und *D*-Klarinette nebeneinander liegen. Diese alten Auloi waren somit augenscheinlich auch zur Zeit des Aristoxenos (1. Hälfte des 4. Jahrhunderts) noch nicht allgemein mit einer chromatischen Skala versehen, sondern hatten nur eine einzige diatonische Skala zur Verfügung. Daß die verschiedenen Skalen aber nicht als innerhalb der Grundskala oder einer und derselben Transpositionsskala liegend zu denken sind, liegt auf der Hand. Ein solcher Gedanke verbietet sich schon im Hinblick auf die Kithara. Es hätte auch wenig Sinn gehabt, lange Zeit besondere Instrumente nebeneinander zu bauen, die sich nur unbedeutend im Umfange nach der Tiefe unterschieden, also etwa so:

dorische	Flöte	in	der	Tiefe	mit **e**	beginnend,	durch die Töne
phrygische	»	»	»	»	» **d**	»	der *a* moll-Ton-
lydische	»	»	»	»	» **c**	»	leiter.

Vielmehr weist schon das verbürgte Zusammenspiel des Aulos mit der Kithara zwingend darauf hin, daß es sich auch bei der phrygischen und lydischen Stimmung des Aulos um Transpositionen handelte, also:

dorisch ***e f g a h c' d' e'***
phrygisch ***e fis g a h cis' d' e'***
lydisch ***e fis gis a h cis' dis' e'***

Zwar nennt Pollux IV. 78 als ἁρμονίαι αὐλητικαί die δωριστί, φρυγιστί, λύδιος, ἰωνική und σύντονος λυδιστί, was der Lage zwischen *e—e'*, *d—d'*, *c—c'*, *G—g* ohne Vorzeichen und zwischen *f—f'* mit ♭ entspricht doch natürlich ohne Anspruch auf wirkliche Übereinstimmung der absoluten Tonhöhe. Diese mag in voraristoxenischer Zeit sehr geschwankt haben, wie aus Aristoxenos' Bemerkungen noch hervorgeht. Für den späteren durch die Virtuosen herbeigeführten Usus des Baues der vervollkommneten Auloi haben wir aber das Zeugnis des Bellermannschen Anonymus (§ 28), der als Tonarten der Aulesis die vier S. 85 für das virtuose Kitharaspiel entwickelten mit 4—7 ♯: Lydisch, Hypolydisch, Hyperiastisch und Iastisch angibt und dazu noch weiter Hyperäolisch, also *Eis* moll = *F* moll (8 ♯ — 4 ♭!), also eine über die künstlichste Kitharatonart noch weiter gesteigerte, aber auf der andern Seite auch die einfacheren: Hypophrygisch (3 ♯) und Phrygisch (2 ♯), also

*Fis*moll und *H*moll. Aber Dorisch und Hypodorisch suchen wir auch unter den späteren auletischen Tonarten vergeblich. Allerdings ist es aber fraglich, ob die αὐλοί κιθαριστήριοι mit den τέλειοι derart identisch waren, daß sie auch die gleichen Stimmungen hatten. Zu den Aulosarten mittlerer Stimmung zählt Aristides p. 101 den Αὐλὸς Πυθικός, der mehr zur Tiefe, und den Αὐλὸς χορικός der mehr zur Höhe neige. Pollux IV. 81 sagt von den Αὐλοὶ χορικοί, daß sie zur Begleitung der Dithyramben dienten (διθυράμβοις προσηύλουν) und nennt auch noch σπονδειακοί, welche sich den Hymnen anpaßten (ἥρμοττον πρὸς ὕμνους). Die bei Athen. IV. 176 neben den κιθαριστήριοι genannten δακτυλικοί sind wohl mit dem σπονδειακοί identisch. Daß aber auch der Chorgesang sich so der ursprünglichen einfachen Tonarten, der dorischen, mixolydischen und hypodorischen Stimmung entwöhnt hätte, ist nirgends berichtet. Der μάγαδις αὐλός oder παλαιομάγαδις, vermutlich nichts anderes als ein paar gleichgroße Auloi, von denen der eine mit, der andere ohne Syrinx spielte, so daß sie immer im Abstande der Oktave(?) blieben (ἐν ταὐτῷ ὀξὺν καὶ βαρὺν φθόγγον ἐπιδείκνυται Athen. IV. 182), wurde mit dem Saiteninstrumente Magadis zusammen gebraucht. Athen. IV. 634 belegt die Verbindung der beiden Instrumente mit dem Terminus »ὁ συνδεσμός« (ἐν ᾗ μάγαδις αὐλός ὁ προσαυλούμενος τῇ μαγάδιδι). Vom Zusammenspiel des Aulos mit der Lyra spricht Athenäus XIV. 617—618; der Terminus ist da συναυλία. Wir dürfen als selbstverständlich annehmen, daß es sich für die zum Zusammenspiel mit der Lyra und überhaupt die zur Begleitung der Chortänze bestimmten Auloi um die einfacheren Tonarten handelt, welche der Bellermannsche Anonymus für die orchestische Musik (S. 87) verzeichnet hat: Mixolydisch (*d* moll), Dorisch (*A* moll), Hypodorisch (*E* moll), Phrygisch (*H* moll), Hypophrygisch (*Fis* moll), Lydisch (*Cis* moll) und Hypolydisch (*Gis* moll), von denen die letzten schon seltener zur Anwendung gekommen sein werden.

Nach diesen allgemein orientierenden Aufschlüssen werden wir uns ungefähr ein Bild machen können von dem effektiven Tonvermögen des einzelnen Instruments, wenn auch auf unfehlbare Ergebnisse nicht gerechnet werden kann. Daß die Mitteloktave *e—e′* dabei in erster Linie in Frage zu ziehen ist, unterliegt keinem Zweifel: für die agonistische Kithara- und Aulosmusik verschob sich dieselbe, wie wir sahen, um 2 Ganztöne nach oben (*gis—gis′* mit 4 ♯). Die griechische Notenschrift erstreckt sich gerade noch eine Oktave weiter nach oben und nach unten, so daß man versucht ist, drei Oktavlagen der Mitteloktave zu statuieren *E—e*, *e—e′* (*gis—gis′*) und *e′—e″* (*gis′—gis″*). Von einem Vortrage der Melodien

in dreierlei Oktavlagen finden sich aber bei den Alten keinerlei Anzeichen. Denn die oft zitierte Stelle bei Seneca (Epist. 84): »Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae«, aus der man gar hat herauslesen wollen, die Griechen hätten bereits jenen grotesken Parallelgesang in Quinten und Oktaven oder Quarten und Oktaven ausgeübt, den aufgestellt zu haben, das zweifelhafte Verdienst des Hucbald im 9.—10. Jahrhundert n. Chr. ist — diese Stelle, meine ich, bedeutet wohl schwerlich, daß Männer und Frauen im Abstande der Doppeloktave gesungen hätten und die Auloi die dazwischen liegende Oktave geblasen. Der natürliche Unterschied der Männerstimme und Frauenstimme beträgt ja doch zweifellos nur eine Oktave, und das »interponuntur tibiae« ist wohl vielmehr rein örtlich so aufzufassen, daß Aulosspieler im Chore verteilt aufgestellt wurden, welche sowohl in der Tonlage der Frauenstimmen als der Männerstimmen mitspielten. Auch die Notiz des Pollux (IV. 107), daß Tyrtäos eine Dreiteilung des Chors nach dem Alter in Knaben, Männer und Greise aufgebracht habe (τριχορίαν ἔστησε), ist schwerlich als auf ein Singen in dreierlei Oktavlagen bezüglich zu verstehen. Es ist auch noch niemals behauptet worden, daß Greise tiefer sängen als Männer. Von einer Dreiteilung dieser Art ist also sicher abzusehen. Einen besseren Anhalt für die Unterscheidung von dreierlei Tonlagen (freilich aber nicht in Abständen von je einer Oktave) gewährt uns eine Auslassung des Aristides Quintilianus, die auch bei Manuel Bryennius excerpiert ist und zwar in vollständigerer Gestalt als sie uns bei Aristides erhalten ist. Aristides sagt nämlich (I. p. 24): »Nicht alle Tonoi (Transpositionsskalen) können durch ihren ganzen Umfang (von zwei Oktaven) gesungen werden. Das ist vielmehr nur bei dem Dorischen der Fall, da unsere Stimme nur durch zwölf ganze Töne reicht (ὁ μὲν οὖν δώριος σύμπας μελῳδεῖται διὰ τὸ μέχρι τῶν ιβ̅ τόνων τὴν φωνὴν ἡμῖν ὑποτηρεῖσθαι).« Von den anderen Tonarten sagt er, daß sie bis zu der Grenze gesungen werden, an welche das 2 Oktaven-System des dorischen Tonos reicht, also nicht weiter hinab als bis zum dorischen Proslambanomenos *A* und nicht höher hinauf als bis zur dorischen Nete hyperboläon *a'*. Von selbst versteht sich dabei aber natürlich für Aristides, daß für Knaben- oder Mädchenstimmen diese ganze Skala eine Oktave höher liegt. Aber innerhalb des Gesamtumfangs jeder der beiden Hauptgattungen der Stimmen unterscheidet nun Aristides weiter (p. 28—29) dreierlei Lagencharakter (δύναμις κατισκευαστική μέλους), nämlich den tiefen, mittleren und hohen (ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής). Die zweite der drei unter dem Namen des Bellermanschen Anonymus zusammen bekannten Abhandlungen modifiziert diese Unterscheidung

des Aristides, indem sie noch ein viertes εἶδος, das ὑπερβολοειδές aufstellt, so daß sie 4 Τόποι φωνῆς annimmt. Die Grenzen der 4 Topoi sind nach dem Anonymus:

τόπος ὑπατοειδής: von Hypate meson Ὑποδωρίου (*H*) bis zur dorischen Hypate meson (*e*),

τόπος μεσοειδής: von Hypate meson Φρύγιου (*fis*) bis zur lydischen Mese (*cis'*),

τόπος νητοειδής: von der lydischen Mese (*cis'*) bis zur (lydischen?) Nete synemmenon (*fis'*).

Alles noch Höhere ist τόπος ὑπερβολοειδής. Die Gebiete sind also übersichtlich

H—e	***fis—cis'***	***cis'—fis'***	***gis'*** ....
Hypatoeides	Mesoeides	Netoeides	Hyperboloeides.
(tiefer Baß)	(Bariton)	(Tenor)	

Diese offenbar durch die virtuose Kitharisten- und Auleten-Praxis stark mitbestimmte Beschreibung (nämlich in den ♯ Tönen) läßt deutlich die ursprüngliche Dreiteilung durchscheinen, nämlich nach um die Hypate, um die Mese und um die Nete der dorischen Grundstimmung sich bewegenden Melodieumfängen. Aristides p. 30 braucht den Ausdruck σύστημα in demselben Sinne wie der Anonymus den Ausdruck τόπος φωνῆς und sagt, daß eine Melodie je nach dem σύστημα als ὑπατοειδής, μεσοειδής und νητοειδής bezeichnet wird. § 96 bezeichnet er den dorischen Proslambanomenos (*A*) als Tiefengrenze des ᾠδικὸς τόπος (des normalen Umfangs der Singstimme) und hebt hervor, daß er in der Mitte der allertiefsten Oktave liege. Daß diese allertiefste Oktave wirklich auf den Instrumenten praktische Existenz hatte, sagt er gleich darauf ausdrücklich mit den Worten: »πάλιν δὲ ἐπὶ τῶν ὀργάνων (αἱ γὰρ τούτων χορδαὶ πολυχούστεραι) οἱ μὲν ἀπὸ τοῦ προσλαμβανομένου δωρίου κατὰ τὸ βάρος κοιλότατοι καὶ ἀρρενωμένοι, οἱ δ' ἐπὶ τὴν ὀξύτητα μεχρὶ τῆς διατόνου μέσοι, οἱ δὲ μετὰ τούτους κατὰ παραύξησιν ὀξύτεροι τὲ καὶ θηλύτεροι«, d. h. »Auf den Instrumenten aber, deren Tonvermögen ausgiebiger ist, sind die Töne vom dorischen Proslambanomenos (*A*) abwärts die dunkelsten und massigsten, die höheren bis zur Diatonos (wohl Paramese s. oben S. 83) bilden die eigentliche Mittellage, die noch höheren werden immer spitzer und weiblicher.« Das in seinem ganzen Umfange den Singstimmen zugängliche zweioktavige Gebiet der dorischen Stimmung scheidet man also kurz gesagt am besten in die drei Oktavumfänge:

A—e—a	$e\ a\ e'$	$a\ e'\ a$
Hypatoeides	Mesoeides	Netoeides
(Baß)	(Bariton)	(Tenor)

Diesen drei Lagen der Männerstimmen entsprechen aber ebensolche der Knaben- und Mädchenstimmen, die eine Oktave höher anzusetzen sind:

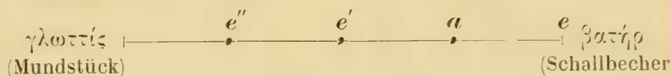
$a\ e'\ a'$	$e'\ a'\ e''$	$a'\ e''\ a''$
Hypatoeides	Mesoeides	Netoeides
(Alt)	(Mezzosopran)	(Sopran)

Da aber von den sechs Regionen zwei identisch sind (die spezifische Tenorlage und die Altlage), so haben wir im ganzen fünf je eine halbe Oktave voneinander abstehende, die wir uns bezüglich der Tiefe ziemlich streng abgegrenzt denken dürfen, während für die Höhe eine gewisse Dehnbarkeit der Grenze anzunehmen ist. Während wir für die höchste Region vielleicht zweifeln dürfen, ob dieselbe wirklich bis a'' geschweige noch höher von den Singstimmen benutzt wurde — weil nämlich die alypischen Notentabellen nur bis *fis'* bezw. in der ὁρμασία der Kitharisten bis *gis''* reichen (was freilich dadurch seine Beweiskraft verliert, daß man für die hohen Stimmen wahrscheinlich mit denselben Zeichen notierte wie für die tiefen), so haben wir für die Existenz einer Region unter den ὑπατοειδεῖς durch das angeführte Zeugnis des Aristides den Beweis. Aristides selbst begrenzt dieselbe als die Oktave, in welche mittenhinein der dorische Proslambanomenos fällt, also *E a e*, die wir als Region der βόμβυκες bezeichnen dürfen, von denen Pollux IV. 82 sagt: »Die bakchischen aufregenden Töne der tiefsten Lage sind orgiastisch« (τῶν δὲ βομβύκων ἔνθεον καὶ μανικὸν τὸ αὔλημα πρέπον ὀργίοις). Wir ersehen hieraus, daß das Aulosspiel der orgiastischen Kulte sich keineswegs auf die Einhaltung der Grenzen der Singstimmen beschränkte sondern über dieselben hinausflutete. Daß diese beinahe die Tiefengrenze unseres Fagotts erreichenden Baßpfeifen keine Flöten gewesen sein können, liegt freilich auf der Hand, da dieselben eine Rohrlänge von fast acht Fuß beanspruchen würden. Von solchen Ungeheuern an Dimension ist ja nichts durch die Abbildungen erweislich und dieselben wären auch schwerlich mit dem menschlichen Atem zu »erblasen« gewesen. Auch dies mag uns als weiterer Beweis dafür willkommen sein, daß die Deutung des Aulos als ein Rohrblattinstrument, das für Töne gleicher Tiefe nur die halbe Länge erfordert, richtig ist. Alle die Aulosarten von den größten bis zu den kleinsten waren also Schalmeien mit zylindrischen Röhren. In dieser Annahme darf uns nicht beirren, daß der Name, von

welchem das französische Chalumeau und das deutsche Schalmey herstammt, von den Alten zur Bezeichnung einer besonderen Art von aulosähnlichen Instrumenten gebraucht wurde (καλαμός, καλάμινος αὐλός). Athenäus unterscheidet (IV. 176) den Kalamosbläser und den Kalamebläser; beide heißen aber καλαμαύλης oder καλαμαυλήτης (καλαμός ist das Rohr, καλαμή der Halm). Der καλαμὸς αὐλός heißt auch Tityrinos bei den Doriern der italischen Kolonien. Der καλαμή-Bläser hieß auch ῥαπαύλης. Beides waren anscheinend unentwickeltere Formen des Aulos, die nur gelegentlich erwähnt werden. Wir dürfen wohl bei καλαμός an ein tieferes, bei καλαμή an ein höheres Instrument denken entsprechend dem Unterschiede der Dimensionen des Schilfrohrs und des Getreidehalms. Die Schallröhren des Aulos wurden gewöhnlich aus spanischem Rohr (Arundo donax oder Calamus) gefertigt. Pollux IV. 71 nennt als Material »κάλαμος (Rohr) ἢ χαλκός (Metall) ἢ λωτός (Lotosholz) ἢ πύξος (Buchsbaum) ἢ κέρας (Horn) ἢ ὄστουν ἐλάφου (Hirschknochen) ἢ δάφνης τῆς χαμαιζήλου κλάδος τὴν ἐντεριώνην ἀφῃρημένος (ausgehöhlter Zweig des Buschlorbeers)«, gibt aber weiterhin an, daß aus libyschem Lorbeerholz die libysche Querflöte (der ägyptische Monaulos, auch Photinx genannt Ath. IV. 175 und 182) gefertigt wird; Buchsbaum ist nach Pollux a. a. O. speziell das Material des phrygischen ἔλυμος, einer ganz kleinen Flötenart, die wegen ihrer geringen Dicke auch σκυταλεία = Stöckchen hieß (Ath. IV. 177). Auch der Elymos scheint paarweise von demselben Bläser gebraucht worden zu sein, da Pollux sagt, daß jedes der beiden Rohre ein nach oben gewendetes Horn habe (κέρας ἑκατέρῳ τῶν αὐλῶν ἀνανεῦον πρόσεστιν). Die hornartige Stürze bestätigt auch Hesychius (ad voc. ἐγκεραύλης). Aus ausgehöhlten und geschälten Lorbeerschößlingen wurde der αὐλὸς ἱππόφορβος der libyschen Nomaden gefertigt (Pollux a. a. O.). Aus Gliedern von Hirschkälbern machten die Thebaner Auloi, die außen mit einer Bronzehülle umgeben wurden; elfenbeinerne Auloi fertigten zuerst die Phönizier (Ath. IV. 182). Durch diese Spezialangaben (die ich noch durch einige weitere vermehren könnte) verschwinden alle die von Pollux genannten besonderen Materialien im ethnographischen Museum und als eigentliches Material der Auloi, Kalamauloi und Syringen bleibt das Rohr übrig. Für die Syrinx bestätigt das auch eine Stelle des Nikomachus (cap. 10), wo er sagt, daß ein Syringenrohr mit zwei Knoten die höhere Oktave eines mit einem Knoten gebe. Die Rohrhalme, aus denen die Syrinx gefertigt wurde, können freilich aber nicht ebensolche gewesen sein wie die, aus denen man nach Theophrast die ζεύγη machte, da bei diesen die Knoten zwei handbreit voneinander abstanden; denn auf allen

Abbildungen sind die Röhren der Syrinx kleiner. Nicht unerwähnt bleibe auch, daß Pollux den Kelten und den Bewohnern der ozeanischen Inseln die Erfindung der aus Rohren zusammengesetzten Syrinx zuschreibt (was freilich den sonstigen legendarischen Berichten widerspricht).

Die Angaben der Autoren über die Anzahl der Grifflöcher des Aulos sind leider sehr wenig ausgiebig. Schwerlich dürfen wir Schlüsse auf die gewöhnliche Einrichtung der Auloi machen aus der Demonstration des Nikomachus (cap. 10), wo er die konsonanten Intervalle Oktave, Quinte, Quarte und Doppeloktave an drei Tonlöchern zeigt, welche den Aulos in vier gleiche Teile teilen:



Mit einem Aulos, der nur diese vier Töne angegeben hätte, wäre nicht viel anzufangen gewesen, da er der ersten Bedingung für eigentliche Melodiebildung, der Sekundfolge von Tönen, ganz entbehrte. Auch zum Spielen in nur einer Oktavskala bedurfte es einer größeren Zahl und vor allem einer ganz anderen Ordnung der Tonlöcher. Noch Aristoxenos (Harmonik pag. 42) klagt über die Unordnung in der Übertragung der Prinzipien der regelrechten Intonation der Stufen der Skala auf die Auloi; sein Vorwurf bezieht sich auf die übliche Mensur der Tonlöcher, welche künstliche Veränderungen der Intonationen durch Treiben und Sinkenlassen unentbehrlich machen (τῷ πνεύματι ἐπιτείνοντες καὶ ἀνιέντες). Daß durch sogenannte Kreuz- oder Gabelgriffe (d. h. durch Schließen von Löchern, die zwischen offenen liegen, z. B. ⁝) im Altertum so gut wie noch im 18. Jahrhundert Töne in ungefährer Reinheit erzielt worden sind, die zwischen die durch die Grifflöcher gegebenen fallen, ist zweifellos. Die »χειρουργία«, die »ἄλλαι αἰτίαι« und die »πάντα ταῦτα« des Aristoxenos (a. a. O.) weisen ja nur ganz summarisch darauf hin, daß die Auleten mancherlei Manipulationen anwendeten, um die verschiedenen Skalen rein herauszubringen. Bedenkt man, daß Aristoxenos mehr als 50 Jahre nach Pronomos lebte, der bereits die Neuerung machte, auf einem und demselben Aulos in verschiedenen Tonarten zu blasen, so wird man allerdings annehmen dürfen, daß diese Hilfsintonationen zu Aristoxenos Zeit sich nur mehr auf die chromatischen und enharmonischen Zwischenintonationen und die sogenannten Chroai bezogen haben, daß aber für die Stufen der diatonischen Skala wenigstens einer Stimmung Grifflöcher vorhanden waren; das würde sechs Grifflöcher bedingen wie sie die Londoner S. 97 erwähnten Instrumente zeigen.

Pollux (IV. 80) sagt von einem gewissen Diodoros von Theben, daß er die Zahl der Tonlöcher des Aulos, die bis dahin nur 4 gewesen, vermehrt und dem Winde seitliche Auswege geöffnet habe (πλαγίας ἀνοίξας τῷ πνεύματι τὰς ὁδούς). Diese πλάγιαι ὁδοί sind wahrscheinlich die auf manchen Abbildungen von Auloi erkennbaren kleinen hornförmigen Aufsätze auf einzelnen Tonlöchern. Mit den Angaben über diese »seitlichen Ausgänge« ist auch Howard nicht ganz zurecht gekommen. Die κέρατα oder βόμβυκες bei Arcadius (»De accentibus« p. 188), welche durch Verschiebung nach oben oder unten oder nach innen oder außen (στρέφοντος ἄνα καὶ κάτω, καὶ ἔνδον τε καὶ ἔξω) nach Belieben dem Winde den Weg durch ein Tonloch öffneten oder verschlossen, sind doch wohl zweifellos identisch mit dem πλάγιαι ὁδοί des Pollux und auch mit dem παρατρυπήματα des Proklus (Coment. in Alcibiadem p. 197 ed. Creutzer), von denen gesagt wird, daß durch ihre Anwendung die Zahl der für dasselbe Tonloch möglichen verschiedenen Tongebungen noch über drei hinaus gesteigert werde. Dagegen lehnt es aber Howard ab, daß Gevaert (Hist. et théorie II. 296) das Wort κοιλίαι bei Aristoxenos (Harm. p. 42) in gleichem Sinne deutet; dort bedeute dasselbe nur die Hauptbohrung der Schallröhre(?). Die von Arcadius mehrmals betonte Beweglichkeit der βόμβυκες (er nennt sie ὑφόλκιοι »abziehbar«) deutet an, daß dieselben so angebracht waren, daß sie mit Leichtigkeit auf die Tonlöcher oder von ihnen weg geschoben werden konnten, was natürlich die Tonhöhe modifizierte. Howard denkt, gewiß mit Recht, an ein zweites Loch in dem drehbaren Ringe, das gestattet, das Tonloch ohne Aufsatz zu gebrauchen. Daß die wenigen erhaltenen Auloi weder die kleinen Aufsätze noch zwei Löcher in demselben Ringe haben, beweist natürlich nichts weiter, als daß die Aufsätze wohl später durch weitere besondere Tonlöcher ersetzt worden sind. Für die ältesten tonarmen Auloi mit nur vier Tonlöchern wird man natürlich an eine den Berichten von der Enharmonik des Olympos entsprechende beschränkte Skala ohne Halbtöne denken (*d e . . g a h*). Die größte nachweisbare Zahl von Tonlöchern, nämlich 15 oder 16 (auf No. 76894 des Museums zu Neapel), bleibt immer noch hinter den 18 Tonlöchern der Klarinette zurück, so daß auch einem solchen Instrument die vollständige chromatische Skala bis zum ersten überblasenen Ton nur mit Hilfe von Gabelgriffen oder anderen Hülfsmitteln zu Gebote stehen konnte. Wichtig ist, daß Howards Versuche an Instrumenten, die den neapolitanischen genau nachgebildet waren, Tonhöhenlagen ergeben haben, welche sogar zu beweisen scheinen, daß unsere Darstellung der Entwicklung der Kithara auch bezüglich der absoluten

Tonhöhe genau zutrifft; bei zwei der Instrumente ist *d*, bei den beiden andern *e* der tiefste Eigenton des Rohres, so daß wohl alle vier als zur Kategorie der κιθαριστήριοι gehörig angesehen werden dürfen (die effektive Länge der Schallröhren schwankt unbedeutend um 1/2 m, was, da die Pfeifen als gedeckt anzusehen sind, einer Länge von 1/1 m für offene Pfeifen gleicher Tonhöhe entspricht, also die Berechnung bestätigt). Weiter auf die Details der praktischen Versuche Howards (und Gevaerts) einzugehen, ist nicht lohnend. Die Tonlöcher ergeben anscheinend eine chromatische Folge (nicht genau), die aber nur bei No. 76894 annähernd den Anschluß an den ersten überblasenen Ton erreicht. Für eins der 6löcherigen Londoner Instrumente fand Howard den Umfang *a*—*a'* (παιδικοί?). Jedenfalls müssen wir konstatieren, daß das Gesamtergebnis der Untersuchungen Howards sich in erfreulicher Weise mit unserer Darstellung vereinbaren läßt. Welcher Sinn den mancherlei bei den alten Autoren vorkommenden technischen Benennungen der Auloi je nach der Zahl der Tonlöcher zukommt, wird sich wohl schwerlich feststellen lassen, so z. B. das ἡμίοποι (»halbdurchlöchert«) bei Pollux IV. 77, das nach Athenäus IV. 182 den παιδικοὶ αὐλοί zukommt, ferner das demselben vielleicht gegensätzliche διόποι bei Athenäus IV. 176 (wohl s. v. w. »durch und durch mit Löchern« also = πολύτρητοι und nicht etwa nur »zweilöcherig«), weiter μεσόκοποι bei Pollux IV. 77 und Athenäus IV. 176 (»in der Mitte geteilt«?), παράτρητοι (»mit Löchern an der Seite«? — nach Pollux IV. 81 Name einer hohen, kläglich klingenden Aulosart, ähnlich dem nur spannelangen phönizischen γίγγλαρος oder dem ägyptischen γιγγράς, der nach Pollux IV. 76 der »karischen Muse« ziemt [πρόσφορον δὲ Μούσῃ τῇ Καρικῇ]; die »karische Muse« zielt auf die zur Totenklage gedungenen Karierinnen. Vgl. auch Plato legg. VII. 800) und endlich noch ὑπότρητοι (mit Löchern auf der unteren Seite? bei Athenäus IV. 176). Die Αὐλοὶ πυκνοί bei Pollux IV. 77 mögen wohl solche mit geschlossener chromatischen Tonfolge sein.

Gänzlich rätselhaft ist, was Pollux (a. a. O.) meint, wenn er sagt, das erste, was der Aulosbläser zu lernen habe, sei πεῖρα καὶ γρόνθων, welches letztere Wort ein ἅπαξ λεγόμενον ist, wenn nicht etwa ein ganz verderbtes Wort (πεῖρα γρώνων könnte heißen Feststellung der Tonbedeutung der Tonlöcher [γρώνη das Loch, die Höhle]). Sonst noch vorkommende Ausdrücke beziehen sich zumeist auf die Verbindung des Aulosspiels mit Tanz oder Gesang, haben also keine besondere Bedeutung für die Erkenntnis der Technik des Instruments, sondern geben Gelegenheitsnamen, die wir übergehen können. Nur jener auffälligen Kopfbinde müssen wir

noch gedenken, welche den Aulosbläsern kunstvoll angelegt wurde, um ein übermäßiges Aufblähen der Backen zu verhindern. Dieselbe hieß φορβειά, bei den Römern capistrum (der Name hat sich in der Chirurgie für eine besondere Manier der Anlegung eines Kopfverbandes erhalten). Aristoteles spricht (Republ. VIII. 6) von der Entstellung des Antlitzes bei Aulosbläsern (ἀσχημοσύνη τοῦ προςώπου) und Pollux trägt einen Schwall von diesbezüglichen Ausdrücken zusammen (aufgeblähte Backen, heraustretende Augen usw.). Gerade die Phorbeia gilt auch als ein starker Beweis dafür, daß der Aulos eine Schalmeienart und nicht eine Flöte war, da bekanntlich Oboe- und Fagottbläser die Backen stark aufblähen, was bei Flötenspielern nicht in Frage kommt. Freilich Flöten in Baßlage mit schnabelförmigem Mundstück würden wohl auch ähnliche Erscheinungen bedingen.

Über die sonstigen Blasinstrumente der Alten ist nur wenig mehr zu bemerken, besonders für die ältere Zeit. Als allein in Betracht kommende Blasinstrumente nennt Pollux IV. 67 Αὐλός und Σῦριγξ, von denen aber das letztere Instrument doch niemals höhere Bedeutung erlangt hat; es war und blieb immer das primitive aus einer Skala verschieden langer durch Wachs miteinander verkitteten und durch Wachs an einem Ende verschlossenen Schilfrohre gefügte Hirteninstrument. Der Name Syrinx für die überblasenen Töne des Aulos und die Flageoletttöne der Kithara stimmt durchaus dazu, daß die kurzen dünnen Rohre der Panspfeife (Papagenoflöte) sehr hohe Töne gaben. Gevaert, dem die heute gegebene Erklärung der Syrinx des Aulos noch fehlte, hat neben dem Aulos eine einröhrige Syrinx (natürlich mit Tonlöchern, also eine Flöte) als ebenfalls agonistisches Instrument angenommen. Eine Stellung zweiten Ranges neben dem Aulos weist Pollux nur noch der Trompete, der Salpinx zu (IV. 162). Die Salpinx wird als Erfindung der Tyrrhener (Etrusker) bezeichnet. Der Körper des entweder gerade gestreckten oder gekrümmten Instruments ist von Erz oder Eisenblech, das Mundstück (γλῶττα) von Knochen (ὀστίνη). Die gekrümmte Trompete des Pollux ist wohl das sonst κέρας (Horn) genannte Instrument. Die Trompete der Griechen ist in erster Linie Kriegsinstrument. Die durch falsche Deutung für den Nomos Pythikos früher angenommene Trompete hat sich ja in unserer Untersuchung in eine Nachahmung von Trompetensignalen auf dem Aulos verflüchtigt. Doch betont Pollux, daß die Salpinx auch ein Festinstrument bei Aufzügen (πομπικὸν ἐπὶ πομπαῖς) und ein Priesterinstrument bei Opferfeierlichkeiten (ἱερουργικὸν ἐπὶ θυσίαις) ist. Eine wenig beachtete Stelle in der pseudoaristotelischen von C. v. Jan dem Heraklides Pontikus zugeschriebene Schrift »Περὶ ἀκουστῶν« (Ausg.

Tauchnitz S. 57) belehrt uns, daß die Salpinx auch weichere Tinten zur Verfügung hatte: »Διὸ καὶ πάντες ἐὰν κωμάζουσιν (ein Ständchen bringen) ἀνιᾶσιν ἐν τῇ σάλπιγγι τὴν τοῦ πνεύματος συντονίαν ὅπως ἂν ποιῶσιν τὸν ἦχον ὡς μαλακώτατον«. Pollux (IV. 88 ff.) berichtet noch, daß die Salpinx auch bei den Agonen Eingang gefunden habe, nennt sogar eine weibliche Vertreterin der Trompetenvirtuosität (Aglaïs, die Tochter des Megalokles) und erzählt Wunderdinge von dem Riesen Herodoros von Megara, der so stark blasen konnte, daß es unmöglich war, gegen den dadurch erzeugten Wind anzugehen.

III. Kapitel.

Die Lyrik.

§ 10. Archilochos c. 675—630.

Ungefähr gleichzeitig mit den Begründern der zweiten spartanischen Katastasis blühte der gefeierte Begründer der Iambenpoesie Archilochos von Paros. Glaukos setzt Archilochos nach Terpander aber vor Thaletas (Plutarch De musica 10), Alexander Polyhistor setzt ihn nach Terpander und Klonas (das. 5); aber Gevaert geht viel zu weit zurück, wenn er ihn der Zeit um 700 zuweist. Das alte Bestreben, die Lebenszeit des Terpander ins 8. Jahrhundert zurückzuschrauben, macht sich da wieder geltend; da die Angaben schwankten, welcher von beiden der ältere sei, so rückte notwendig mit Terpander auch Archilochos weiter zurück. Die Alten schätzten Archilochos außerordentlich hoch und stellten ihn neben Homer. Leider ist von seiner Poesie nur wenig erhalten; doch ist das Erhaltene wohl geeignet, den Verlust seiner Werke schmerzlich empfinden zu lassen. Daß Archilochos wirklich zuerst die Iamben aufgebracht, ist wohl nach allem, was wir über die Nomenpoesie und die durch die ältesten Auleten eingebürgerten künstlichen Rhythmen anzuführen hatten, keinesfalls zu glauben. Dagegen scheint aber allerdings Archilochos den iambischen und trochäischen Maßen zuerst das Bürgerrecht in der Kunstpoesie errungen zu haben und zwar durch seine überaus populär gewordenen Schmäh- und Spottgedichte, eine vor ihm, wie es scheint, gänzlich unbekannte Gattung von Dichtungen weltlicher, subjektiver Haltung. Augenscheinlich war Archilochos ein sehr streitbarer Herr. In einem erhaltenen Distichon sagt er selbst von sich:

Εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.

In anderen seiner Fragmente berichtet er über seine Teilnahme an Kämpfen auf Euböa, und der Tod ereilte ihn in einem Kriegszuge auf Naxos. Die delphische Pythia wies den aus Naxos stammenden Kallondas aus dem Tempel, weil er den Diener der Musen erschlagen habe (Christ, Litteraturgesch. S. 102). Die Literaturgeschichte feiert den Dichter Archilochos als einen der ersten, die in elegischen Versmaßen gedichtet, als Schöpfer der Iambendichtung und der trochäischen Tetrameter, und durch erstmalige Gegenüberstellung kürzerer Verse anderer Rhythmik als Epoden längerer Verse als Begründer der Strophenform. Auch soll er den Gebrauch eingebürgert haben, auf Weihgeschenken dichterische Inschriften anzubringen; wenigstens wurden von ihm abgefaßte Epigramme sehr gesucht. Noch zu Pindars Zeit wurde zu Ehren des Siegers in Olympia ein Siegeslied des Archilochos auf Herakles gesungen (Christ a. a. O. S. 103). Fast noch größer sind die Ehren, welche die Tradition dem Musiker Archilochos erweist. Nach Glaukos (Plutarch De musica 10) unterschied sich die Musik des Archilochos sowohl von derjenigen der alten Auleten (Olympos, Klonas) als auch der des Terpander; von ersterer durch das Fehlen der kretischen (maronischen, d. h. bakchischen) Rhythmen, von der durch Einfachheit und Fernhaltung aller schroffen Gegensätze ausgezeichneten Musik Terpanders dagegen (Plutarch De Musica 6) durch eine größere Mannigfaltigkeit, vor allem durch den Wechsel der Rhythmen. Daß unter den Rhythmen, die Archilochos aufgebracht haben soll, bei Plutarch cap. 28 doch auch der Kretikus mit genannt wird, den cap. 6 ausdrücklich für ihn in Abrede stellt, ist einer der vielen Widersprüche bei Plutarch, die sich dadurch erklären, daß er die aus verschiedenen Quellen geschöpften Berichte verschiedenen Rednern in den Mund legt. Das eigentliche Hauptkapitel über Archilochos ist aber bei Plutarch das 28., dem wir daher das größte Gewicht und auch korrigierende Bedeutung beilegen dürfen. Wenn auch in den schnellfüßigen satirischen Iambendichtungen des Archilochos für die schwerfälligen Päone kein Platz war, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, daß der im übrigen so stark reformatorisch und alle Schranken durchbrechend auftretende Archilochos auch in Fällen, wo es sich nicht nur um flotten Gang des Rhythmus handelte, sich der bereits von den Auleten gebrauchten wuchtigen bakchischen Maße enthalten haben sollte. Deshalb haben wir keinen Grund, dem Berichte des 28. Kapitels bei Plutarch zu

mißtrauen, das ihm nicht nur den Gebrauch des Kretikus sondern auch den des Päon epibatos (–́ – –́ ¦ –́ –) zuschreibt. Nur freilich hat er diese gerade schwerlich erfunden. Da Archilochos auch im elegischen Versmaß gedichtet und auch Prosodien (Märsche, Prozessionslieder) komponiert hat, so haben wir in ihm einen das weite Gebiet der Rhythmik frei begehenden und neue Formen schaffenden Meister zu sehen, der den eigentlichen Grund für die reiche Entfaltung der Lyrik in der Folgezeit bis zu Pindar gelegt hat. Gegenüber dem gemessenen feierlichen Wesen des epischen Hexameters und den gedehnten Maßen der Tempelgesänge stimmte er mit den iambischen und trochäischen Trimetern und Tetrametern einen volksmäßigen Ton an, der ihn, zumal gewürzt durch die Einflechtung scharfen Spottes und die Heranziehung von Elementen der Fabel zur Belebung seiner Dichtungen, schnell populär machte. Aber Archilochos hat auch nach dem Zeugnis Plutarchs (cap. 28) die Παρακαταλογή und die Κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν aufgebracht. Wenn man auch schwerlich in der Parakataloge etwas dem Rezitativ Ähnliches sehen darf, vielmehr nur eine Unterbrechung des Gesangs durch wirkliches Sprechen, das durch dazwischen geworfene Töne des begleitenden Instruments (des »Klepsiambos«) die Rückkehr zum wirklichen Gesange sich offen hielt, so ist doch das gewiß eine höchst merkwürdige und auffallende Neuerung. Ob die spätere Praxis der Rhapsoden an diese Neuerung des Archilochos anknüpfte oder ob umgekehrt Archilochos die bereits entstandene Manier der Rezitation der Rhapsoden auf seine leichtbeschwingten Iambendichtungen übertrug, in denen das zeitweilige schnelle Sprechen zweifellos von höchst ergötzlicher Wirkung sein mußte, wissen wir leider nicht. Wohl aber vermögen wir uns im Hinblick auf ähnliche humoristische Verwendungen der gesprochenen Rede inmitten eines Gesangsvortrags bei unseren modernen Coupletsängern eine deutliche Vorstellung zu machen, welche Wirkung die Neuerung des Archilochos in einer Zeit ausgeübt haben mag, welche bis dahin in der Kunstpoesie einzig eine durch kein scherzhaftes Element gestörte Feierlichkeit gepflegt hatte. Daß die Parakataloge auch in die ernste Ode und sogar in die Tragödie Eingang fand, beweist nichts dagegen, daß sie ursprünglich eine humoristische Wirkung hervorbrachte; im Gegenteil bestätigen das die ψaristotelischen Probleme (XIX. 6) durch die Frage: Διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; (!).

Noch bedeutsamer ist aber die an letzter Stelle von Plutarch genannte Neuerung des Archilochos, die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν. Die Entscheidung der Frage, was man unter diesem Terminus

eigentlich zu verstehen hat, ist von der allergrößten Wichtigkeit für die Beurteilung der gesamten Musik des klassischen Altertums. Die Stelle bei Plutarch lautet: οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν«, wörtlich: »auch soll er das Instrumentenspiel unter dem Gesange aufgebracht haben; die Alten spielten alles im Einklange«. Daß πρόςχορδα nichts anderes bedeuten kann als χορδὴ πρὸς χορδήν, z. B. μέση πρὸς μέσην, νήτη πρὸς νήτην, ist wohl zweifellos. Aber was ist κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν? Daß die Instrumentalbegleitung tiefer gelegen hätte als der Gesang, den sie verstärkte, ist sonst nicht berichtet, und wir haben entschieden Grund zu der Annahme, daß die von mir aufgewiesenen unter die Tiefengrenze der Singstimmen fallenden Töne nur dem instrumentalen Solospiele gedient haben. Die verbreitete gegenteilige Annahme, daß die Begleitung höher gelegen habe als die Gesangsmelodie (bei Westphal, Gevaert u. a.) beruht aber bereits auf der Deutung unserer Stelle im Sinne einer wirklichen Mehrstimmigkeit, einer Art Kontrapunkt, und befindet sich obendrein noch in Konflikt mit dem gemeinen Wortsinne von ὑπὸ (unter). Zunächst ist also zu konstatieren, daß πρόςχορδα κρούειν nicht heißt: zu den Saiten stimmend spielen, sondern zu den Tönen (der Melodie) stimmend spielen, daß also dabei χορδή im Sinne von Stufe der Skala gebraucht wird (Mese, Paramese usw., Ausdrücke, bei denen stets χορδή zu ergänzen ist). Ferner bedeutet ὑπὸ τὴν ᾠδήν sicher nicht »in tieferer Tonlage« als die Gesangsmelodie, sondern vielmehr »während des Gesangs« oder »zwischenein in den Gesang«. Eine andere Frage ist nun aber, ob etwa diese κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν das Spiel mit dem Plektron ist, welches, wie ich nachgewiesen, eintrat, wenn der Gesang pausierte (vgl. § 79), also im Nomos zwischen Hauptteilen, in lyrischen Gesängen zwischen den einzelnen Strophen, vielleicht auch schon bei kleineren Lücken innerhalb der Strophen, z. B. bei kürzeren durch Pausen zu ergänzenden Versen; oder aber, ob ihr eine noch allgemeinere Bedeutung beizulegen ist, nämlich überhaupt die der Einschaltung von Zwischentönen in die geschlossenen Glieder der Melodie selbst. An eine wirkliche selbständige Führung der Instrumentalstimme im Sinne unseres Kontrapunkts dürfen wir auf keinen Fall glauben, solange dafür nicht zwingende Gründe vorliegen. Denn hätten die Alten wirklich eine derartige Selbständigkeit zweier neben einander hergehenden Melodien gekannt, so müßte dieselbe unbedingt einen Hauptteil ihrer theoretischen Erörterungen bilden, was aber ganz und gar nicht der Fall ist. Die horribeln Ergebnisse von Westphals Auslegung des 19. Kapitels von Plutarchs De musica wird man wohl nicht für

eine solche Lehre ausgeben wollen; jedenfalls werden wir aber sehen, daß um die Angaben Plutarchs auch auf andere Weise herumzukommen ist. Die für eine Verselbständigung der Stimmen in der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν am meisten sprechende Stelle ist das 39. der ψaristotelischen Probleme, wo von den zwischen den Gesang spielenden (ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούουσιν) gesagt wird: καὶ γὰρ οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προςαυλοῦντες ἐὰν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν, εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς, d. h. »wenn dieselbe im übrigen nicht mit der Melodie gehend sich zum Einklange wenden, so erweckt dieser Abschluß mehr ästhetische Lust als die vorausgehenden Abweichungen ästhetische Unlust verursachten«. Das klingt allerdings beinahe so, als handle es sich um ähnliche Wegwendungen vom und Wiederzurückwendungen zum Einklange, wie sie das Wesen des Organum (der Diaphonie) des 9.—11. Jahrhunderts n. Chr. bilden (vgl. meine Geschichte der Musiktheorie S. 18 ff. und S. 90 ff.). Selbst wenn man annimmt, daß die ψaristotelischen Probleme erst im 2. Jahrhundert n. Chr. geschrieben sind, so wäre die Aufweisung einer solchen Praxis höchst verwunderlich, geschweige aber gar, wenn man ihre Entstehung in vorchristlicher, Aristoteles selbst nicht allzufern stehender Zeit annimmt. Es wäre aber doch ganz unverständlich, daß ein so gelehrter und gründlicher Schriftsteller wie Aristoxenos auf solche auffällige Doppelmelodik nicht mit einem Worte eingegangen wäre, wenn dieselbe schon seit dem 7. Jahrhundert in Gebrauch gewesen wäre. Übrigens läßt eine Ausführung des Plutarch De musica c. 21 darauf schließen, daß in älterer Zeit eine gewisse Buntscheckigkeit (ποικιλία) besonders in rhythmischer Beziehung für die Instrumentalbegleitung beliebter gewesen ist als sie später war. Der dabei gebrauchte Ausdruck κρουματικαὶ διάλεκτοι muß wohl etwa mit »Ausdrücke, Figuren, Manieren der Instrumentalbegleitung« übersetzt werden. Später wendete sich der Geschmack mehr einer reicheren Ausgestaltung der Gesangsmelodie zu, also einem virtuosen Koloraturwesen (μέλη κεκλασμένη gebrochene Gesänge, cantus fracti), während man früher mehr zu rhythmischer Vermannigfaltigung der Begleitung neigte. Es ist sehr bezeichnend, daß der Ausdruck ποικιλία auch in der berühmten oft zitierten Stelle bei Plato vorkommt, wo ausführlich dargestellt wird, in welcher Weise ein Kitharist mit seinem das Lyraspiel erlernenden Schüler alle Mittel der antiken Heterophonie anbringt, nämlich die Ausfüllung weiterer Intervalle durch die Zwischentöne (πυκνότης), lebhaftere Rhythmik durch schnelle Tonwiederholungen, ferner Spielen in der höheren Oktave (vermutlich als Flageolett) usw., Plato legg. VII. 812 D—E: »Τούτων τοίνυν

δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προςχρῆσθαι σαφηνείας ἕνεκα τῶν χόρδων, τὸν δὲ κιθαριστὴν καὶ τὸν παιδευόμενον ἀποδιδόντας πρόςχορδα (!) τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι· τὴν δ᾽ ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἱεισῶν ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελῳδίαν ξυνθέντος ποιητοῦ καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι ξύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένου καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προςαρμόττοντος τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προςφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσι τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους. τὰ γὰρ ἐναντία ἄλληλα ταράττοντα δυσμαθίαν παρέχει.« Gerade diese Ausführung Platos beweist, daß die gesamte Heterophonie nichts anderes war als eine Verbrämung, Verzierung, nicht aber die Gegenüberstellung einer abweichenden Melodie. Auch das 19. Kapitel von Plutarchs Schrift De musica, aus welchem Westphal seine gesamte Theorie der Mehrstimmigkeit der griechischen Musik entwickelt, läßt, wenn man näher zusieht, doch die Auffassung zu, daß es sich gar nicht um eine reale Mehrstimmigkeit sondern nur um Verzierung durch eingestreute Zwischentöne handelt. Die Deutung ist nur dadurch erschwert, daß fortgesetzt der Ausdruck πρός gebraucht wird, der, weil in dem πρόςχορδα κρούειν im Sinne der Gleichzeitigkeit der gleichen Tongebungen angewandt, ja zunächst verleitet, ihn hier ebenfalls in gleichem Sinne zu verstehen. An und für sich erfordert das aber der Wortsinn durchaus nicht. Wenn daher Plutarch bei dem Nachweise, daß die in Terpanders Heptachord ausgelassenen Töne (Trite, Nete) den Alten keineswegs unbekannt gewesen seien, anführt, daß die Trite (*c'*) in der κροῦσις (instrumental) συμφώνως πρὸς παρυπάτην angewandt worden sei, so heißt das nicht notwendig, daß die Trite als konsonierender Zusammenklang mit der Parhypate (*f*) gebraucht wurde, sondern nur, daß sie nach der Parhypate als konsonierender Zusatzton eingeschaltet wurde, wobei ja allerdings in solchem Falle, wo die Singstimme die Parhypate weiter aushielt sekundär der Zusammenklang *f* : *c* wirklich herauskam. Der ganze Satz stimmt freilich schlecht zu unserer Auslegung des Tropos spondeiazon (S. 44), für den doch gerade das Fehlen des *f* das ursprüngliche Charakteristikum ist. Statt παρυπάτη wird deshalb vielleicht παρανήτη oder παραμέση zu lesen sein (und dann natürlich statt συμφώνως vielmehr διαφώνως), so daß es sich um die Überbrückung des τριημιτόνιον ἀσύνθετον *h d* durch das vom Instrument eingeschaltete *c* handelte. Ebenso ist zu verstehen, daß die Nete *c'* διαφώνως (als dissonante Nebennote) zur Paranete *d'* und συμφώνως (als konsonante Zwischennote) nach der Mese *a* gebraucht wurde. Der folgende Satz enthält wieder

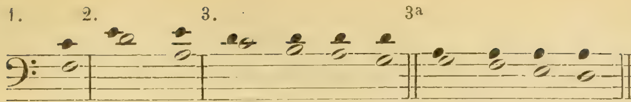
Fehler; denn daß die Nete synemmenon (*d'*) als Verzierungston der gleichlautenden Paranete (diezeugmenon, wiederum *d'*) verwandt worden wäre, ist natürlich ein Nonsens. Versteht man aber die Paranete als diejenige des Synemmenon-Systems (*c'*), so ist das wieder ein Ton, dessen Ausfallen vorher behauptet ist; vollends hat es aber gar keinen Sinn, die Paramese (*h*) mit der Nete synemmenon zu verzieren, da beide Parallel-Tetrachorden angehören und natürlich in solchem Zusammenhange *d* als Paranete diezeugmenon zu bezeichnen wäre. Die Paramese aber als *b* zu deuten, geht vollends nicht an, da dieselbe das für den Tropos spondeiazon abzulehnende Halbtonintervall zur Mese hineinbringen würde. Die beste Korrektur ist wohl, statt παρανήτῃ hier zu lesen παραμέσῃ und statt παραμέσῃ μέσῃ, so daß im ganzen herauskommt:

1. *c'* als dissonante Nebennote von *d'*.
2. *e'* als dissonante Nebennote von *d'* und als konsonante Nebennote von *a*.
3. *d'* als dissonante Nebennote von *h* und als konsonante Nebennote *a* und *g*.

Westphal nimmt für den letzten Satz gar das Synemmenon-System *H c d e f g a* an, wo dann *a* die ausfallende Nete ist, was keinesfalls angeht.

Viel wichtiger als die Emendierung dieser zwei oder drei Fehler ist aber jedenfalls die Entscheidung der Frage, ob das πρός im Sinne einer wirklichen gleichzeitigen Mehrstimmigkeit zu fassen ist oder ein Nachschlagen bedeutet. Daß πρός mit folgendem Dativ der Terminologie der Theoretiker geläufig ist im Sinne der melodischen Folge beweist Aristoxenos Harm. p. 63: πυκνὸν δὲ πρὸς πυκνῷ οὐ μελῳδεῖται (zwei [enharmonische] Pykna in unmittelbarem Anschluß aneinander sind melodisch nicht möglich, weil sie nicht das konsonante Verhältnis des vierten oder fünften Tones zum ersten ergeben, das die Grundlage der gesammten Skalentheorie bildet). Vgl. auch daselbst pag. 24 das πρὸς τῷ βαρυτέρῳ und πρὸς τῷ αὐτῷ bei der Erläuterung der Tonfolge des Pyknon. Mit dem Akkusativ (wie es Plutarch cap. 19 gebraucht) ist der Sinn ein ganz ähnlicher, nämlich der des Hinzukommens des zweiten Tones zu dem ersten als etwas Nachgeschicktes, an ihn Angehängtes.

Es ist auch noch niemand näher darauf eingegangen, daß doch das Ergebnis der Westphalschen Deutungen dieses Kapitels eine höchst seltsame Grundlage für die griechische Zweistimmigkeit bedeuten würde. Was soll diese beschränkte Auswahl von Zusammenklängen:

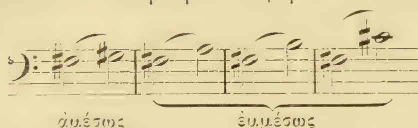


Warum fehlen da die Quinten bezw. Quarten *e h* (*h e'*) und *c g* (*g c'*), die Sekunden *a h*, *g f* und je nachdem 3 oder 3a zu Recht besteht eine ganze Reihe weiterer? Nein, selbst wenn feststände, daß die Griechen kontrapunktische Musik gemacht hätten, so würde Plutarch De musica cap. 19 höchstens als zufällige Nennung einiger Kombinationen in Frage kommen können, keinesfalls aber als Skizze der Fundamente.

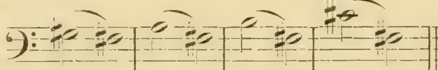
Zum Glück ist uns aber noch anderweit eine Abhandlung über die verschiedenen möglichen Arten der Ausschmückung der Melodie durch Ziernoten erhalten, welche sich nicht nur mit den Angaben Plutarchs sehr wohl deckt und dieselben ergänzt, sondern zugleich auch zur weiteren Begründung unserer Auffassung von dem Wesen des κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν dienen kann, nämlich die Aufweisung der ὀνόματα (Namen), σημεῖα (Zeichen) und σχήματα (Formen) μέλους (der Melismen) in den sogenannten Bellermannschen Anonymi § 2 ff. und § 84 ff. und übereinstimmend bei Bryennius Harm. II. 3. Wenn auch vielleicht die Lehre erst verhältnismäßig spät diese Fassung erhalten hat (der Anonymus gehört ins 4. Jahrh. n. Chr.), so stimmt sie doch so schön zu den bezüglichen Stellen bei Plato, Plutarch und ψAristoteles, daß man sie unbedenklich zur Erklärung des Begriffs der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν heranziehen kann. Doch ist zu bemerken, daß diese Verzierungslehre sich nicht mehr nur auf die κροῦσις bezieht, sondern in zweierlei Nomenklatur parallel für die κροῦσις und für die ᾠδή (das ὀργανικὸν μέλος und das μουσικὸν μέλος) gegeben wird, was wiederum recht gut zu der Mitteilung Plutarchs stimmt, daß die Alten mehr φιλόρρυθμοι gewesen seien, die späteren dagegen mehr φιλομελεῖς (wie wohl sicher statt des sinnlosen φιλομαθεῖς gelesen werden muß; Westphal schlägt φιλότονοι vor, was im Sinne auf dasselbe hinausläuft). Neben die κρουσματικαὶ διάλεκτοι sind eben durch die neuere Musikrichtung seit Phrynis die μελισμάτικαι διάλεκτοι getreten. Gleich der Name des Zeichens für die wichtigste und einfachste Art der Verzierung ὑφ' ἕν sieht ganz so aus, als stamme er direkt von der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν her, sofern das Bindezeichen ◡, das diesen Namen führt, anzeigt, daß die durch dasselbe zusammengeschlossenen Töne auf dieselbe Textsilbe kommen, z. B. F͜C = *fis͜ gis* (Ligatur). Eins der ansprechendsten Überbleibsel antiker Liedkomposition, die Grabschrift des Seikilos zeigt, wie wir später sehen werden, die praktische Anwendung des Hyphen auch in der

Gesangsmelodie. Die Namen der fünf von den Anonymi Bellermanns und von Bryennius überlieferten Verzierungsmanieren (bei den Anonymi mit Notenbeispielen in Instrumentalnotenschrift) sind:

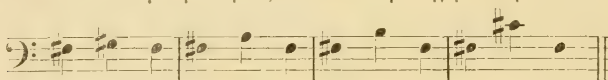
1. instrumental: πρόκρουσις (ὑφ᾽ ἓν ἔσωθεν), vokal: πρόληψις



2. instrumental: ἔκκρουσις (ὑφ᾽ ἓν ἔξωθεν), vokal: ἔκληψις



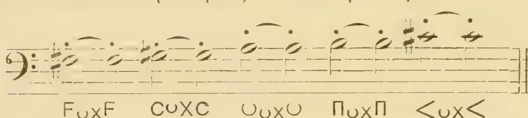
3. instrumental: προκρουσμός, vokal: προλημματισμός



4. instrumental: ἐκκρουσμός, vokal: ἐκλημματισμός



5. instrumental: κομπισμός, vokal: μελισμός



Das Zeichen der Nichtbindung (staccato) heißt διαστολή (X); halbe Bindung wird ausgedrückt durch ◡X.

Die Verbindung von μελισμός mit κομπισμός (Tonrepetition sowohl vokal ist instrumental) heißt τερετισμός (Zirpen), wird aber sowohl in hoher als tiefer Lage angewendet.

Die Handschriften variieren zwischen πρόκρουσις und πρόσκρουσις, προκρουσμός und προσκρουσμός, πρόληψις und πρόσληψις, προλημματισμός und προσλημματισμός. Bellermann zieht die erstere, Vincent (Notices S. 54) die zweite Lesart vor. Vielleicht ist es nicht zufällig, daß gerade die mit προς- zusammengesetzten Namen Figuren bezeichnen, in welchen wie in sämtlichen Fällen, die Plutarch cap. 19 aufführt, ein höherer Ton als Ziernote angehängt wird. Daß ἔσωθεν (nach innen) soviel wie aufwärts und ἔξωθεν (nach außen) soviel wie abwärts bedeutet, kommt daher, daß auf der Kithara die höheren Töne auf der an die Brust gelehnten Saite des Instruments liegen und die tieferen auf der

entgegengesetzten, und daß auch auf dem Aulos die Grifflöcher der tieferen Töne die vom Mundstück entfernteren sind. Bezüglich des κομπισμός mag wohl Vincent recht haben, wenn er in dem Worte eine Verderbung von καμπισμός vermutet (vgl. § 16 die μέλη πολυκαμπῆ des Phrynis, das δυσκολόκαμπτος, ᾀσματοκάμπτης u. a. m., sämtlich Ausdrücke, die sich auf Verzierungen der Melodie beziehen). Daß solche Ausschmückungen der Melodietöne in der Instrumentalbegleitung auf Archilochos zurückzuführen sind, ist gewiß viel mehr glaubhaft, als daß derselbe eine künstliche Mehrstimmigkeit aufgebracht hätte, von welcher die Theoretiker überhaupt nichts wissen.

Ich denke, dieser Aufweis gibt uns einigermaßen ein Bild, worin die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν bestanden haben kann. Da das Grablied des Seikilos das ὑφ' ἕν an einer Stelle auf drei Töne ausdehnt, so dürfen wir vielleicht schließen, daß auch diese schematische Übersicht des Anonymus noch nicht absolut erschöpfend ist, sondern sich auf Aufweisung der Hauptkategorien beschränkt. Zweifellos ist ja doch die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν wenigstens in ihren Anfängen eine Art Improvisation gewesen; denn es ist zum mindesten doch sehr fraglich, ob zur Zeit des Archilochos schon irgendwelche Notenschrift existierte. Doch wird deren Entstehung ja allerdings schwerlich sehr viel später angesetzt werden dürfen. Für die Behauptung, daß Terpander die Notenschrift erfunden habe, kann ich nicht eintreten. Die von Boeckh herangezogene überhaupt sehr problematische Parische Inschrift, die nämlich aus Terpander auch einen Auleten (!) macht, besagt keineswegs, daß er Noten erfunden habe, sondern nur, daß er Nomen komponiert und verbreitet habe.

Wenn uns die epochemachende Erscheinung des Archilochos ähnlich wie diejenige des Olympos und Terpander Anlaß zu Erörterungen allgemeiner Natur gegeben hat, welche auf die Kunstübung auch einer weit über seine Lebensdauer hinausreichenden Zeit Licht verbreiten, so soll uns das gewiß nicht gereuen. Denn mangels von Denkmälern, welche die Leistungen der einzelnen Tonkünstler des Altertums belegen, müssen solche allgemeineren Orientierungen dazu dienen, die verstreuten Notizen über ihre Verdienste verständlich zu machen und unsere Vorstellungen von ihrer Kunstübung zu beleben.

Fragen wir nun nach der musikalischen Bedeutung der rhythmischen Neuerungen des Archilochos, so scheint vor allem angenommen werden zu müssen, daß Archilochos erheblich schnellere Bewegungen in die Melodiebildung gebracht hat. Wenn der anonyme Grammatiker im Scholion zu der 12. pythischen Ode Pindars (vgl. oben S. 61 für den iambischen Teil des pythischen Nomos des

Sakadas als Programm die Scheltrede Apollons gegen den Drachen annimmt und das damit motiviert, daß in Jamben singen so viel sei als schelten (λοιδορεῖν), so denkt er dabei eben an die Spottgedichte des Archilochos. Die Literaturhistoriker heben auch hervor, daß Archilochos von der später üblichen Dehnung der ersten Silbe iambischer Verse noch wenig Gebrauch gemacht habe, um nicht den flotten Gang des der gesprochenen schnellen Rede am nächsten stehenden Iambus zu hemmen (Otfr. Müller Gesch. der der gr. Litt. I. 227). Auf Archilochos wird auch die Zusammenfassung der trochäischen sowohl als der iambischen Versfüße zu je zweien, dreien oder vieren zu sogenannten Dipodien, Tripodien und Tetrapodien zurückgeführt, was nichts anderes bedeutet als was wir mit den Taktarten $^6/_8$, $^9/_8$ und $^{12}/_8$ bezeichnen würden, d. h. von je zwei oder drei oder auch vier solchen Füßen hat einer den Hauptakzent, so daß die 2, 3, 4 Iamben oder Trochäen zu enger Einheit verknüpft erscheinen. Daraus geht mit Bestimmtheit hervor, daß der einzelne Fuß nur dem entspricht, was wir eine Zählzeit nennen, d. h. so lebhaft bewegt ist, daß die einzelnen Silben nicht als Taktglieder sondern nur als Unterteilungen erscheinen. Dem entsprechen auch durchaus die Namen des Trochäus (= der Läufer) oder wie er auch hieß Choreios (= der Tänzer). Faßt man die Neuerungen des Archilochos in diesem Sinne, so kann auch unbedenklich zugegeben werden, daß sowohl Trochäen als Iamben schon von Archilochos geschrieben worden sind und zum mindesten im Volksliede existiert haben. Gleditsch (J. Müllers Handbuch II. 3 S. 107) sagt daher geradezu: »Er (Archilochos) führte den dreizeitigen Rhythmus, den iambischen wie den trochäischen, aus den volkstümlichen Gesängen der dionysischen und demetrischen Feste in die Kunstdichtung ein.« Aber was Archilochos daraus machte, war etwas ganz Neues durch das beschleunigte Tempo und die damit ermöglichte Zusammenfassung erheblich größerer Silbenreihen zu höheren Einheiten. Diese flüssige Vortragsweise, welche zweifellos gerade den berühmtesten Dichtungsarten des Archilochos ihren Stempel aufdrückte, macht es auch erklärlich, daß schon Archilochos selbst den Schritt von diesem Parlando-Gesange zum wirklichen den Gesang ablösenden Sprechen machte. Hält man neben diese bereits den Übergang zum Virtuosentum vermittelnden Neuerungen des Archilochos die altertümlichen in der Nomenpoesie sich augenscheinlich noch lange weiter haltenden feierlich gedehnten Maße, so ergibt sich bereits für die Zeit vor den äolischen Lyrikern eine große Reichhaltigkeit an Typen von stark unterschiedenem Charakter für die musikalische Gestaltung der Melodien, auch wenn man dabei

noch nicht die von den Alten so stark betonten Unterschiede des Ethos der verschiedenen Tonarten in Frage zieht, sondern lediglich auf die rhythmische Ordnung und das Tempo Bezug nimmt. Die feierlichen Hymnen der Spendopfer zu Anfang aller Feierlichkeiten bevorzugten spondeische und noch über den ruhigen Gang des Spondeus hinaus gedehnte Maße; eine mittlere Stellung nahmen die für die epischen Darstellungen der Göttermythen und Heldensagen bevorzugten daktylischen Maße mit eingestreuten gelegentlichen Spondeen ein, desgleichen wohl die volksmäßigen Gesänge; die Päone und kretischen Maße der Nomoi enthielten zwar iambische und trochäische Elemente, aber in stetem Wechsel mit stärkeren Dehnungen, so daß auch ihnen eine gewisse Feierlichkeit eigen blieb; und selbst die Rhythmen der Parthenien und Pyrrhichen waren zwar für die Regulierung der Bewegung Tanzender bestimmt, aber alle diese Chortänze der älteren Zeit hatten nach den Berichten der Alten zu schließen, eine äußerst maßvolle auf plastische Wirkungen berechnete Bewegungsart. Daher das außerordentliche Aufsehen der Spottlieder des Archilochos mit ihren unaufhaltsam daherstürmenden Iamben und Trochäen doppelten Tempos. Durch den Zuwachs dieses neuen Elements wurde der Aussprache des subjektiven lyrischen Empfindens die Zunge gelöst und jene Vielgestaltigkeit möglich, welche die unmittelbar an Archilochos anschließende äolische und weiterhin die dorische Lyrik entfalteten.

Daß Archilochos, einer der Mitschöpfer der elegischen Dichtung und der große Erfinder der schnellen iambischen Maße zugleich auch der Erfinder der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν ist, kann uns nur in der Annahme bestärken, daß die Ergänzung der den Forderungen strenger Symmetrie nicht genügenden Versmaße durch starke Dehnung der Schlußsilben bezw. die Ergänzung der Reihen durch Pausen durchaus schon für diese Anfänge der Strophenbildung angenommen werden muß; offenbar gaben gerade die Dehnungen und Pausen die nächste Gelegenheit zur Einschaltung einzelner Zwischentöne des begleitenden Instruments. Diese durch das im Oxyrhynchos-Papyrus aufgefundene Fragment der Rhythmik des Aristoxenos gekräftigte Anschauungsweise findet daher mit Recht immer mehr Verbreitung und bildet einen hervorstehenden Charakterzug der Behandlung der griechischen Metrik durch Gleditsch in J. v. Müllers Handbuch der klass. Alterthumswiss. (II. 3. 3. Aufl. 1901). Mit Freuden muß konstatiert werden, daß damit die griechische Metrik mehr und mehr Formen annimmt, welche rein musikalischen Anforderungen entsprechen. Wenn z. B. die brachykatalaktische trochäische Tetrapodie, welche nach dem Bericht des alexandrinischen Grammatikers Hephaistion (2. Jahrh. n. Chr.) Archilochos

zuerst anwandte, (ᾧ πρῶτος Ἀρχίλοχος κέχρηται) heute so gelesen wird (Gleditsch a. a. O. S. 132):

$\frac{6}{8}$

und wenn die ominösen fünfzeitigen Kretiker (– ⏑ –) in den uns wohl vertrauten Tanzrhythmen verschwinden (das.):

$\frac{6}{8}$ usw. (z. B. πόλλα μὲν γᾶ τρέφει),

so eröffnen sich ungeahnte Perspektiven in eine mit der unseren durchaus übereinstimmende Konstruktion der Melodien aus verschieden gebildeten Gliedern. Daß die lyrischen Dichter auf die freieren Bildungen erst durch die rein musikalisch aufbauenden Auleten gebracht worden sein sollen, ist durchaus einleuchtend und begreiflich. Ich kann nur immer wieder betonen, daß die Anfänge der Poesie notwendigerweise die starre Einhaltung eines strengen Maßes (als gebundene Rede) als Gegensatz der allerlei rhythmische Verhältnisse bunt mischenden Prosa annehmen mußten, und daß sich erst eine spätere reichere und freiere Entfaltung von solcher einfachen Grundlage entfernen und der zwanglosen Bewegung der Prosarede wieder näher kommen konnte (Pindars komplizierte Strophenbildungen erschienen den Römern als eine Art Prosa. Gevaert hist. II. 603). Die wortlose Instrumentalmusik dagegen erzielt allein schon durch die Einhaltung gewisser Zeiteinheiten für die taktmäßige Gliederung die Wirkung kunstmäßigen Aufbaues und ist daher völlig frei in bezug auf Auflösung des Melos in kleinere Werte oder auch Zusammenziehung zu längeren Werten. Der alte Wahn, daß die Instrumentalmusik ein Derivatum der Vokalmusik sei, wird gerade durch die Anfänge der griechischen Musik gründlich widerlegt. Ganz im Gegenteil muß vielmehr behauptet werden, daß die Versbildung zunächst durch Übertragung der allereinfachsten musikalischen Formelemente auf die künstliche Verwendung der Sprache entstand. Späterhin hat allerdings der geläuterte Kunstsinn der Griechen der mehr den Intellekt beschäftigenden Poesie bezw. Vokalmusik gegenüber der stärker auf die Sinne wirkenden absoluten Musik die erste Stelle zugewiesen und die Kunst der Instrumentalvirtuosen, mit der augenscheinlich die Theoretiker nicht mehr ganz fertig zu werden vermochten, muß sich begnügen, mit allgemeinen, oft genug wenig schmeichelhaften Bemerkungen kurz abgetan zu werden. Für die uns zunächst noch beschäftigende klassische Zeit vom 7. bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts steht aber durchaus die gegenseitige Befruchtung und Hebung der Musik

und der Poesie im Vordergrunde, derart, daß mehr und mehr größere und freiere Formen, wie sie der rein musikalische Aufbau heischt, auch in der Poesie nachweisbar werden, wofür die mit den erhabenen Ideen der Dichter verbundene Musik als zum mindesten gleichwertige Gegengabe eine gewaltige Steigerung des Ausdrucks in Empfang genommen haben wird. Die bis in die Zeit der Blüte der Tragödie selbstverständliche Personalunion des Dichters und Komponisten schließt in dieser Richtung jeden Zweifel aus. Wenn auch nicht ohne weiteres angenommen werden kann, daß bei den Griechen jederzeit der große Dichter auch hervorragend für Melodie-Erfindung begabt war, so beseelte doch auf alle Fälle den Komponisten dieselbe Auffassung, derselbe Ernst wie den Dichter, war daher eine Mißdeutung der Intention ausgeschlossen.

§ 11. Die Meliker.

»Die Elegie mit ihrer einfachsten Strophenform und die Ausbildung des iambischen Rhythmus neben dem daktylischen waren gleichsam die Vorstufen, auf denen sich der graziöse Bau der lyrischen Poesie erhob. Mit dem Epodos des Archilochos war im Grunde genommen die lyrische Strophe schon fertig. An Archilochos schloß sich denn auch unmittelbar die Entfaltung der lyrischen Poesie an, die noch mit dem 7. Jahrhundert begann und der Literatur des 6. Jahrhunderts die eigentliche Signatur gab.« (Christ Gesch. d. griech. Litt. S. 107.)

Hatten schon die Kriegslieder des Tyrtäos und die Rügelieder des Archilochos neue gegen die Feierlichkeit der Tempelhymnen und der agonistischen Nomoi abstechende Töne angeschlagen, so war das vollends der Fall mit den durchaus der Aussprache subjektiven Empfindens gewidmeten und daher auch nur für Einzelvortrag (Monodie) bestimmten Liedern der im engeren Sinne sogenannten Meliker, der Dichter der Liebe und des Weines. Eine Art Mittelstellung hat der aus dem lydischen Sardes stammende kurz nach Thaletas in Sparta blühende Alkman, unter dessen Dichtungen neben Hymnen und Päanen besonders die Parthenien hervorragen, in denen sich der Preis der Götter in eigenartiger Weise mit subjektiven Elementen mischt, sofern zwischen die eigentlichen Chorpartien sich Episoden einschalten, in denen der Dichter angeredet wird oder seinerseits den Chor oder die Chorführerin anredet usw. Auch die Versmaße, in denen Alkman geschrieben, weisen ihm eine zu den Melikern überleitende Stellung an.

Auch Stesichoros aus Matauros (c. 640—555) gehört zu den zur reinen Lyrik überführenden Dichterkomponisten. Er lebte zu

Himera auf Sizilien und soll zuerst den Chorreigen nach den italischen Kolonien verpflanzt haben, weshalb er seinen Namen erhalten haben soll (er hieß eigentlich Tisias). Seine Dichtungen waren überwiegend episch-lyrische, d. h. sie behandelten Erzählungen des Göttermythus und der Heldensagen in kurzzeiligen lyrischen Maßen. »Die beliebteste Form seiner Gesänge war die daktylo-epitritische (Mischung von Daktylen mit Trochäen und Spondeen) die an alte volkstümliche Kola anknüpfte und trefflich zur gemessenen Gravität der dorischen Tonart stimmte« (Christ S. 121).

Man unterscheidet die Meliker nach den Dialekten, in denen sie dichteten, in ionische, äolische und dorische. Dann gehören aber Alkman und Stesichoros in dieselbe Gruppe mit den erheblich späteren Pindar, Simonides und Bakchylides, und Anakreon in dieselbe mit dem erheblich älteren Archilochos. Halten wir uns an den Inhalt der Dichtungen, an die metrische Form und die ihr entsprechende musikalische Gestaltung, so bleibt die chronologische Ordnung besser gewahrt und die Entwicklung der Formen ist übersichtlicher.

Dann ziehen nun zunächst die Hauptvertreter der äolischen Lyrik, die lesbischen Dichter und Dichterinnen die Aufmerksamkeit auf sich.

Nach Boeckh (Encykl. S. 628) hat das äolische Melos seine Wurzel im kitharodischen Nomos und ist aus der lesbischen Schule Terpanders hervorgegangen. . . . . »Charakteristisch für den Stil der äolischen Meliker sind kleine Strophen von verschiedenartigen Versen oder kleine Systeme gleicher Verse, die aber mannigfacher und kunstreicher als die epischen sind, so daß jedes in sich kleine Strophen bildet. Der Rhythmus hat im ganzen etwas Weiches, Sinkendes (das sich besonders in den logaödischen Versen ausspricht, welche aus Daktylen am Ende in Trochäen übergehen, also aus doppelter Auftaktigkeit zu einfacher umlenken). Diese Lieder sind für den Einzelgesang bestimmt (monodisch). Die Empfindung hat den Ton der Leidenschaft, des Pathos (bei Sappho: flammende Glut der Liebe, bei Alkaios: Haß gegen die Tyrannei, auch Lust des Gelages). . . . . Eine besonders charakteristische Form der äolischen Lyrik war das Skolion, ein von Terpander erfundener Tischgesang, der von den Gästen abwechselnd zur herumgereichten Kithara oder Lyra angestimmt wurde; er enthielt eine feine gnomische Lebensweisheit, woran sich politische oder erotische Ergüsse schlossen.«

Alkaios, dessen Lebenszeit etwa 625—575 anzusetzen ist, stammte aus edler Familie zu Mitylene und war wie Archilochos auch ein streitbarer Kriegsmann, der manchen Feldzug in heimischen

und fremden Diensten mitgemacht hat. Die Zahl seiner Gedichte soll sehr groß gewesen sein (10 Bücher: Trinklieder, Liebeslieder, Kriegslieder und Hymnen an die Götter). Sappho war eine nur wenig jüngere Zeitgenossin des Alkaios. Zufolge politischer Unruhen verließ sie zeitweilig Lesbos und lebte längere Zeit in Sizilien, kehrte aber später nach Lesbos zurück, wo sie auch gestorben ist. Die romantische Erzählung ihrer Liebe zu dem schönen Phaon und ihres Sturzes vom leukadischen Felsen, weil er sie verschmähte, ist eine historisch nicht zu haltende spätere Legende. Außer Sappho erstanden im Laufe des 6. Jahrhunderts in Griechenland noch eine Reihe Dichterinnen derselben Richtung, nämlich die mit Sappho befreundete Erinna auf Lesbos, ferner die Lehrerin Pindars Myrtis aus Anthedon in Böotien, die mit Pindar gleichalterige Schülerin derselben Korinna aus Tanagra; erheblich jünger sind Telesilla aus Argos und Praxilla aus Sikyon. »Die Gedichte des Alkaios und der Sappho sind die melodischsten Schöpfungen der Griechen; das lesbische Dichterpaar hat die einschmeichelnden Logaöden wenn nicht erfunden so doch in der griechischen Lyrik eingebürgert, daneben aber auch choriambische (–◡◡–) und ionische Verse (◡◡–́–, –́–◡◡). In ihren Liedern wiederholt sich in gefälliger Weise dieselbe Periode oder Strophe (μονόστροφα μέλη) . . .; die meisten ihrer Strophen bestanden aus vier Gliedern (τετράκωλος στροφή). Die flüssigen und sich musikalischer Behandlung so willig fügenden Strophenformen des Alkaios und der Sappho sind nicht nur im Altertum durch eine Reihe von Jahrhunderten als feststehende Form betrachtet worden (vgl. Horaz' Oden), denen immer neuen Inhalt zu geben den Dichtern eine dankbare Aufgabe deuchte, nein, ihr Gebrauch ist auch heute noch nicht abgestorben.« Nach dem Stoffkreise ihrer Dichtungen gehören in die Gesellschaft des Alkaios und der Sappho auch Ibykos und Anakreon, beide in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunders. Ibykos, der durch Schillers Gedicht der Gegenwart vertraute, stammte aus Rhegium auf Sizilien und führte ein unruhiges Wanderleben als Sänger. Die Sage von seiner Ermordung erklärt sich einfach durch die Ähnlichkeit seines Namens mit dem Wort das im Griechischen die Kraniche bezeichnet (ἴβυκες). Seine Knabenlieder werden den Parthenien des Alkman an die Seite gestellt. Auch Anakreon war ein wandernder Sänger. Er stammte von der ionischen Insel Teos, schloß sich aber wie der etwas ältere Skoliendichter Pythermos von Teos der lesbischen Liederschule an. Er soll 85 Jahre alt geworden sein. Anakreons Name ist ja noch heute sprichwörtlich für heiteren Lebensgenuß, den Preis von Wein, Liebe und Gesang, und besonders seine Trinklieder erhielten sich lange in allgemeiner

Beliebtheit. Seine Strophen zeichneten sich durch sehr große Einfachheit aus, besonders die Glykoneen:

‖: – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – : ‖ 3 mal).
– ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Die unter seinem Namen erhaltenen Lieder sind aber nur zum kleinsten Teile von ihm selbst.

Es geziemt, bei dieser Gelegenheit gleich Asklepiades mitzunennen, den Lehrer des Theokrit (1. Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr.), dessen Versmaße die gleiche Beliebtheit errungen haben. Seine Liebeslieder gehören zu den schönsten Blüten der Liebesposie der Alten und gefallen nicht am wenigsten durch die abgerundete Kürze des Ausdrucks.

§ 12. Die Chorlyrik.

Der Chorgesang hat uns bereits einmal beschäftigt nämlich als Chorreigen, Chortanz. Er tritt nun aufs neue und stärker in den Vordergrund als höchste Steigerung der dorischen Lyrik (Boeckh Encykl. S. 625). »An die Stelle der kleinen äolischen Strophen traten in der dorischen Lyrik größere und zum Teil mannigfaltigere Perioden mit Einschluß großer Epoden, geeignet für den Gesang tanzender Chöre. . . . Die in der elegischen und melischen Lyrik gebräuchlichen Metra waren von der dorischen fast ganz ausgeschlossen . . . dem großen metrischen Gliederbau entsprach der Inhalt des dorischen Gesanges . . . die Gedanken haben einen größeren Umfang. So haben die Dorer den höchsten Stil der Lyrik geschaffen.« Blicken wir auf die bisher von uns erörterten Kompositionsgattungen zurück, so waren von denselben monodisch die Gesänge der Aöden und Rhapsoden, die Nomoi und die Lieder der äolischen Meliker. Die Hymnen der ältesten Zeit waren ebenfalls überwiegend monodische, doch enthielten zum mindesten die Päane chorische Elemente in den für dieselben charakteristischen Jubelrufen (Ἰὴ Παιάν). Selbstverständlich ist aber der Chorgesang für die Prosodien (die Prozessions- und Umzugslieder), Gymnopädien, Parthenien, Pyrrhichen, Embaterien und Hyporcheme, bei denen der Melodie die Aufgabe zugewiesen ist, die Bewegungen eines Chors rhythmisch zu regeln; es ist daher anzunehmen, daß er besonders seit Thaletas' Berufung nach Sparta sich immer mehr eingebürgert und auch anderweit verbreitet hat. Die Mehrzahl dieser Gattungen bedingt eine gewisse Gravität oder doch Energie; die Hyporcheme vergleicht zwar Athenäus mit dem späteren ausgelassenen Tanz der Komödie, dem Kordax, doch trifft das jedenfalls nur für die spätere Entwicklung zu. Der weichere, mehr subjektive Charakter der melischen Dichtungen kam wohl zuerst durch die

Skolien in die Chorlyrik; doch mögen auch die Hymenäen, die Brautchöre, die ursprünglich den Päanen nahe verwandt waren (aber mit der Anrufung Hymens: Ὑμέναι' ὦ), besonders in der Gestalt der Epithalamien (Chöre vor dem Brautgemach) wie sie Sappho gedichtet, früher dazu beigetragen haben, den Charakter der Chorlyrik zu vermannigfaltigen.

Aus dem für Chor bestimmten Skolion zum Preise einer zu feiernden Persönlichkeit entwickelte sich zunächst das Enkomion (auch ἐπικώμιος ὕμνος »Preislied«) und schließlich das den Siegern der großen Festspiele gewidmete Epinikion (»Siegeslied«), in welchem die Kunst des Strophenbaues ihren Höhepunkt erreichte. Chorische Elemente enthielt auch seit den ältesten Zeiten die Totenklage (θρῆνος, οἶκτος, ἐπικήδιον) sofern sie Einzelgesang mit Klagerufen des Chors mischte; später nahm auch sie geschlossene Form als reiner Chorgesang an.

Von Anfang an chorisch war der Dithyrambos, »ursprünglich ein bacchisches Festlied zu Ehren des Weingottes Dionysos, von dem schwärmenden θίασος gesungen«. Seine eigentliche Heimat war (nach Aristoteles Polit. VIII. 7) Phrygien. Schon Archilochos spricht vom dithyrambischen Chor. Doch erhielt der Dithyrambos seine erste eigentliche künstlerische Ausbildung durch Arion von Methymna, der zu Korinth am Hofe des Periander (628—585) lebte. Derselbe stellte in Korinth zuerst einen größeren Chor (von 50 Mitgliedern, Knaben und Männer mit einem Flötenspieler in der Mitte) im Kreise um den Altar des Dionysos auf (κύκλιος χόρος) und studierte ihm Dithyramben ein (Proklos, Chrest. 244, 26 und 245, 14). Doch fand der Dithyrambus seine Hauptpflegestätte in Athen, zuerst durch Lasos von Hermione (zu Ende des 6. Jahrhunderts). Nach Suidas hat Lasos zuerst die Aufnahme des Dithyrambus in die musikalischen Agone der athenischen Feste durchgesetzt. Nach dem Bericht der Parischen Marmor-Inschriften siegte bei dem ersten dithyrambischen Agon 508 ein Hypodikos aus Chalkis. Aristophanes (Wespen 1410) erwähnt eine Konkurrenz des Lasos mit Simonides, bei der Lasos unterlag. Plutarch De musica 29 berichtet: εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διεῤῥιμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν.« Die hier erwähnte αὐλῶν πολυφωνία ist natürlich von den Verfechtern der Mehrstimmigkeit bei den Griechen ins Gefecht geführt worden, bedeutet aber zweifellos nichts weiter als eine Erweiterung des Tonumfangs der Auloi und eine reichlichere Verwendung ihrer Mittel, anscheinend auch des Überblasens und des Wechsels der Register. In Athen entwickelte

sich aus dem Dithyrambus die Tragödie, doch behielt er auch dauernd seine Bedeutung als selbständige Kunstform, die aber durch Aufnahme virtuoser monodischer Sätze schließlich mit dem für Chor berechnete Teile aufnehmenden agonistischen Nomos identisch wurde (unter Philoxenos, Timotheus u. a. in nach-perikleïscher Zeit [4. Jahrhundert]).

Die Hauptrepräsentanten der Hochblüte der reinen Chorlyrik vor ihrer Fortentwicklung zum Drama und vor ihrer Auflösung ins Virtuose sind Simonides, Pindar und Bakchylides.

Simonides von Keos, nicht zu verwechseln mit dem hundert Jahre früheren Iambendichter Semonides von Amorgos, war 556 auf der ionischen Insel Keos geboren, lebte zuerst am Hofe des Hipparch zu Athen, nach dessen Ermordung (514) in Krannon und Larissa in Thessalien, wo er bei dem Einsturze des Saales, der den Skopas und andere Tischgenossen verschüttete, wunderbar errettet wurde. Nach der Schlacht bei Marathon (490) treffen wir ihn wieder in Athen, wo er mit einer Elegie auf die gefallenen Vaterlandsverteidiger den Äschylos ausstach und auch 477 im dithyrambischen Agon siegte (gegen Lasos?). Kurz darauf ging er nach Sizilien an den Hof Hierons von Syrakus, wo er 468 starb. Obgleich Simonides augenscheinlich sich gern in Herrschergunst sonnte und seine Kunst gegen gute Honorare ausübte, so daß ihn mit Recht der Vorwurf gemacht wird, daß er »die Poesie von ihrer erhabenen Höhe herabgezogen« (Christ S. 123), ist er doch zweifellos einer der allerbedeutendsten Lyriker, wie erhaltene Fragmente seiner Elegien, Päane, Skolien, Epinikien, Enkomien, Dithyramben und Threnoi beweisen. Sehr gesucht waren auch seine poetischen Epigramme für Weihgeschenke.

War Simonides mehr Hofdichter, so zog es Pindar vor, wie er zu sagen pflegte, »sich statt anderen zu leben« (Christ 128). Seine Kunst gehörte der griechischen Nation im weitesten Sinne, und wenn er einmal an einem Hofe auftauchte, wie z. B. 472 gleichzeitig mit Simonides in Syrakus, so zog er doch schnell wieder von dannen. Vor allem nahm er nach Möglichkeit an allen nationalen Festspielen teil. Wie kaum ein anderer außer Homer wurde aber auch er mit Stolz von der Nation geschätzt und sein Leben mit allerlei Sagen umwoben. Pindar ist 522 zu Theben geboren und starb wahrscheinlich 448 zu Argos, wie man sagt, im Theater. Daß Lasos von Hermione sein Lehrer gewesen, wird bezweifelt, dagegen soll die Myrtis ihn in der Dichtkunst unterwiesen haben. Schon mit 20 Jahren tritt er mit seiner 10. pythischen Ode als Verfasser eines Epinikion an die Öffentlichkeit. Ein politischer Dichter ist freilich Pindar nicht gewesen; die laue Haltung Thebens in dem Unabhängigkeitskampfe des Hellenentums gegen die Perser

hat er leider geteilt. Die Werke Pindars umfaßten 17 Bücher und bestanden aus 2 Büchern Hymnen, Päane und Dithyramben, 3 Büchern Parthenien, 2 Büchern Hyporcheme, und 4 Büchern Enkomien, Threnoi und Epinikien, außerdem auch Daphnephorien, Prosodien und Skolien, sämtlich ausschließlich für den Chorgesang bestimmt, so daß Pindar so recht eigentlich der Hauptrepräsentant der Chorlyrik ist. Fast vollständig erhalten sind die Epinikien, im übrigen nur einzelne Bruchstücke (Threnoi, Dithyrambos, Hyporcheme, Skolien). Unter den erhaltenen Resten antiker Musik befindet sich auch der Anfang der ersten pythischen Ode Pindars Χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος, dessen Echtheit heute nicht mehr bezweifelt werden kann, da der angefochtene Umstand, daß dies Stück teilweise mit Instrumentalnoten aufgezeichnet ist, durch den 2. delphischen Apollonhymnus, der 1894 bekannt wurde, vielmehr zu einem Beweise der Echtheit geworden ist. Die Melodie ist einfach aber ansprechend. Anfechtbar kann höchstens die hohe Tonlage scheinen, die allerdings auf eine Zeit deutet, welche bereits der Kithara die *f*-Saite zugefügt hat, also nach Timotheus (um 400). Die Melodie ist:

Χρυ - σέ - α φόρ - μιγξ Ἀ - πόλ - λω - νος καὶ ἰ - ο - πλο - κά-

μων Σύν - δι - κον Μοι-σᾶν κτέ - α - νον Τᾶς ἀ - κού - ει

Chor mit Kithara.

μὲν βά - σις ἀ - γλα - ΐ - ας ἀρ - χά. Πεί - θον - ται δ᾽ ἀ-

οι - δοὶ σά - μα - σιν ἀ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ -

οι - μί - ων ἀμ - βο - λὰς τεύ - χῃς ἐ - λε - λι - ζο - μέ - να

καὶ τὸν αἰχ - μα - τὰν κε - ραυ - νὸν σβεν - νύ - εις.

Leider ist die Melodie nicht für die ganze Strophe erhalten (sie fehlt für die letzten 30 Silben). Aus den (aristotelischen Problemen (15) wissen wir ja, daß die Melodie der Antistrophe derjenigen der Strophe nachgebildet war; dagegen hatten die Epoden (ἐπῳδοί) anderes Gemäß und daher auch andere Melodie. Das 1. pythische Epinikion, das den Hieron von Aitna als Sieger im Wagenrennen feiert, hat 15 Einzelstrophen, die sich zu je drei als Strophe, Antistrophe und Epode gruppieren. Sonach wäre unser Melodie-Bruchstück im ganzen 10 mal im Verlauf des Gedichtes zur Anwendung gekommen. Daß in demselben anscheinend Solovortrag (Monodie) und Chor wechseln, ist wohl etwas auffallend, da uns bestimmte Angaben über solche Konstruktion nicht überliefert sind; doch ist uns auch das Gegenteil nicht verbürgt. Daß für antistrophisch angelegte Gesänge der Chor in zwei Halbchöre geteilt wurde, die wohl in der Epode zusammen sangen, wissen wir; vermutlich haben innerhalb der einzelnen Strophe die Führer der Halbchöre gelegentlich monodische Partien erhalten. Wie sich durch die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν das Ganze weiter vermannigfaltigte, können wir nur vermuten.

Neben Simonides und Pindar steht als würdiger Genosse der jüngere Zeitgenosse (ein Neffe des Simonides) Bakchylides von Keos, den Plutarch De musica 17 neben Alkman, Pindar und Simonides als Komponist von Parthenien nennt. Durch einen neuerlichen ägyptischen Papyrusfund sind 13 Epinikien und 6 Dithyramben des Bakchylides zu den bisherigen nur unbedeutenden Fragmenten seiner Poesien gekommen (Ausgaben von Kenyon London 1897 und Blaß 1900), wodurch seine Wertschätzung erheblich gestiegen ist. Eine Nachahmung des Stils des Bakchylides soll nach Christ 124 die 5. Ode des 1. Buches von Horaz sein (»Pastor cum traheret per freta maribus«). Auch Timokreon von Rhodos gehört noch in dieselbe Zeit der Hochblüte der Chorlyrik. Seine Stärke war das Skolion, das Trinklied, das er zum Spottlied umwandelte.

Eine wichtige Notiz gibt uns noch Plutarch De musica 20 über die Beschaffenheit der Melodien des Pindar und Simonides, indem er hervorhebt, daß Phrynichos, Äschylus (wie überhaupt alle Tragiker) und auch z. B. noch Pankrates (ein späterer Lyriker) sich nicht aus Unkenntnis der Chromatik enthalten hätten sondern aus künstlerischer Überzeugung; Pankrates selbst sage, daß er den sogenannten alten Stil, den des Pindar und Simonides zum Vorbilde nehme. Wir dürfen aus dieser Notiz wohl entnehmen, daß die Melodik der monodischen und Chorlyriker des 6. Jahrhunderts sich der Chromatik durchaus enthielt; ob auch der Enharmonik, ist fraglich, doch ebenfalls nicht unwahrscheinlich. Die

Enharmonik mit Spaltung des Halbtons in Vierteltöne wird wohl nicht lange vor Entstehung des Dramas und Entwicklung des dithyrambischen Virtuosentums gesetzt werden müssen.

Mit unserer heutigen Chormusik hatte, wie wir sehen, die griechische Chorlyrik wenig Ähnlichkeit, nicht nur darum, weil sie der harmonischen Mehrstimmigkeit entbehrte, sondern auch darum, weil sie fast durchweg mit Tanz oder Pantomime verbunden war (Boeckh Encykl. S. 512): »In der Zeit der ausgebildeten dorischen Lyrik sang der tanzende Chor. In dieser Weise wurden die lyrischen Hymnen und Päane aufgeführt, ebenso die Enkomien und besonders die Epinikien, ferner die Parthenien, Threnen und die hyporchematischen Gattungen der Poesie. Die begleitende Instrumentalmusik konnte zum Teil von den Tanzenden ausgeübt werden; gewöhnlich war dies aber nicht der Fall. Wir sind zu dem Urteile berechtigt, daß in der dorischen Lyrik eine vollkommene Harmonie des Gedankens und Sprachausdrucks mit dem Rhythmus der Melodie und dem Tanz stattfand. Die höchste Kunst erreichte aber die Chorlyrik in dem Vortrage des Dithyrambus, der ursprünglich nur im Ausdruck bacchischer Begeisterung an den dionysischen Festen zu voller Entwicklung gelangte. Er war anfänglich strophisch wie die dorische Lyrik, und der ihn ausführende kyklische Chor, der seinen Namen von der Form seiner Tänze (im Kreise) hatte, bestand wie die übrigen Chöre aus Dilettanten (ἐλεύθεροι). Als später die strophische Form abgestreift wurde, konnten (nach ψAristoteles Probl. 15) die kunstvoll verschlungenen Tanzfiguren und die verwickelten Musikformen nur durch Künstler vom Fach (ἀγωνισταί) dargestellt werden.«

IV. Kapitel.

Das Drama.

§ 13. Drama mit Musik und Musikdrama.

Die dritte große Hauptphase der Entwicklung der Poesie bei den Griechen zeitigte die dramatische Dichtung. Es ist müßig, darüber zu streiten, ob das Drama gegenüber dem Epos einen Fortschritt, eine Gipfelung bedeutet oder nicht; aber zum Beweise, daß die Bejahung der Frage keineswegs selbstverständlich ist, diene wenigstens der Hinweis auf die Bescheidenheit, mit welcher der vielleicht größte, jedenfalls der kraftvollste und ursprünglichste

Tragödiendichter des Altertums, Äschylus, sich dem Homer unterordnete, indem er seine Werke »Brosamen vom Tische des Homer« nannte. Ein unbefangenes Urteil wird sich mit Recht sträuben, solche Geistesfürsten wie Homer und die drei großen Tragiker ihrer Größe und Bedeutung nach gegeneinander abzuwägen, ihnen irgendwie verschiedene Rangstufen zuzuweisen. Dagegen steht aber natürlich außer Frage, daß dem gesamten geistigen Besitzstande nicht nur der Hellenen sondern auch der mit freudigem Stolze deren Erbe antretenden Nachwelt in der dramatischen Dichtung ganz neue hoch wertvolle Schätze zuwuchsen und daß die Hauptrepräsentanten dieser neuen Kunst sich mit demselben Anspruch auf Unsterblichkeit als würdige Genossen neben den gewaltigen Schöpfer des Epos stellen. Schwerer wird es uns heute, auch den Lyrikern, selbst Pindar nicht ausgenommen, den gleichen Rang ohne Reserve zuzugestehen, vielleicht nur darum, weil ihre Ideenwelt eine begrenztere ist, weil ihre Werke uns nicht in gleichem Maße mit der Wirkung des Erhabenen zur staunenden Bewunderung zwingen wie die großen Epen und Tragödien. Dagegen räumen wir wiederum willig den von keiner Folgezeit übertroffenen Meistern der antiken bildenden Kunst die höchsten Ehrenplätze neben den größten Dichtern ein.

Freilich fehlt uns für die volle Würdigung der Leistungen der Lyriker vielleicht gerade die wichtigste Vorbedingung, nämlich die Kenntnis ihrer Melodien. Zumal für die Meliker, die liebenswürdigen Kleinkünstler der poetisch-musikalischen Einkleidung des intimeren Empfindens, ist dieser Mangel erhaltener Denkmäler zweifellos in hohem Grade verhängnisvoll. Denn wenn auch außer Zweifel steht, daß die gesamte Entwicklung der Musik im Altertum sich, verglichen mit der Musik der Neuzeit, in sehr bescheidenen Grenzen gehalten und sich durchaus auf einstimmige Melodiebildung beschränkt hat, so lehrt uns doch die Literatur des Volksliedes, welche Reize auch auf diesem beschränkten Gebiete sich zu entfalten vermögen. Die innige Verquickung von Poesie und Musik, welche gerade für die Lyrik des Altertums feststeht, zwingt zu der Annahme, daß die — noch obendrein auch nur in sehr geringer Zahl auf uns gekommenen — Gedichte der Meliker uns nur eine höchst mangelhafte Unterlage für die Beurteilung ihrer Kunst bieten, nur Schatten ihres Wesens vorstellen. Allerdings ist aber auch nicht zu übersehen, daß dem subjektiven Empfinden bei den Alten doch nicht annähernd in dem Maße die Zunge gelöst war wie in der Lyrik, die wir heute als die Krone der Gattung schätzen, derjenigen Goethes. Die erste Abwendung von der in der älteren und auch in der volksmäßigen Lyrik der Griechen herrschenden Neigung

zur Form mythologischer Personifikation, die dem Epos nahe verwandt ist, erfolgte anscheinend in der Gestalt der Fabel, des Spottgedichtes, Streitliedes und weiterhin des Trinkliedes. Selbst die erotische Dichtung nimmt gewöhnlich noch die Form der Erzählung an oder aber geht in der Form der Anrede direkt ins Dramatische über. Der rein lyrische Empfindungsausdruck wurde offenbar überhaupt erst spät auf dem Umwege über das Drama gefunden. Daß wir nicht wissen, welcher Art die Zutaten gewesen sein mögen, mit welchen die Musik als Gesangsvortrag oder instrumentales Vor-, Zwischen- und Nachspiel die epischen Dichtungen verschönte, mögen wir verschmerzen, ja es steht vielleicht sogar zu vermuten, daß dieselben unserm Geschmacke nicht mehr recht zusagen würden. Und vielleicht wäre es mit der Musik zu den Tragödien, wenn auch nicht durchweg, so doch zum guten Teile nicht viel anders bestellt. Denn während sowohl die Poesie als die bildenden Künste tatsächlich bereits im Altertum in den Vollbesitz der Mittel des Ausdrucks gelangt sind, hat die Musik nachweislich eines ihrer allergrößten Wirkungsmittel, die Mehrstimmigkeit, erst lange nach dem Untergange der antiken Kultur überhaupt erstmalig gefunden. Die den griechischen Komponisten zur Verfügung stehenden musikalischen Ausdrucksmittel würden unter allen Umständen nicht den Eindruck einer zu voller Höhe gesteigerten Kunstübung machen können. Dieser schwerlich anfechtbare Schluß mag uns wenigstens einigermaßen über den Verlust der Musik zu den Dichtungen der großen Tragiker trösten. Der ärmliche Rest der Melodie eines Chorgesangs aus dem Orestes des Euripides, welcher vor wenigen Jahren (1892) gefunden wurde, ist gewiß nicht geeignet, diese Überzeugung zu erschüttern, obgleich die Berichte der Schriftsteller die Vermutung nahelegen, daß vor Euripides die Melodik der Chorgesänge eine unserem Empfinden näherstehende gewesen ist (die Chromatik soll erst Agathon [seit 416] in die Tragödie eingeführt haben [Plutarch Quaest. conv. III. I. 1]).

Wenn das musikalische Drama der Neuzeit sowohl in seinen ersten Anfängen (bei den Florentiner Erfindern der Stile recitativo um 1600) als besonders in seiner heutigen Vollendung durch Richard Wagner gern mit der antiken Tragödie in Parallele gestellt wird, so ist aber dabei nicht zu übersehen, welcher ungeheure Abstand zwischen der Rolle der Musik bei solcher Vereinigung der musischen Künste dort und hier besteht. Zum mindesten wird man sagen müssen, daß Poesie und Musik ihre Stellungen getauscht haben, daß in demselben Maße heute der Anteil der Musik am Ausdruck größer ist als der der Poesie, wie bei den Alten der Anteil der Poesie über den der Musik überwog; das gilt aber

ebenso für das Musikdrama Wagners wie für die ältere Oper, bei der nur durch die ästhetische Minderwertigkeit der Dichtungen ein schlimmes Mißverhältnis bedingt wurde, welches das Niveau der ganzen Kunstgattung herabdrückte. Bedenkt man, welcher gewaltige Anteil in Wagners Musikdrama der Instrumentalmusik nicht nur an der Ausdeutung sondern sogar an der Weiterführung der dramatischen Entwicklung zufällt, daß aber dieser Anteil in der antiken Tragödie gänzlich in Wegfall kommt, so wird man mindestens sagen müssen, daß die antike Tragödie ein Drama war, in welchem die Musik als Gesang mitwirkte, daß dagegen im modernen die Musik eine in ganz eminentem Maße herrschende Stellung einnimmt. Andererseits ist wiederum nicht zu übersehen, daß das Rezitativ, die bloße Stilisierung des Tonfalles der Rede zu musikalisch meßbaren Intervallen, welche bekanntlich in der Absicht der Erneuerung des antiken Tragödienstils von den Florentinern erfunden wurde, der antiken Tragödie unbekannt gewesen ist. Dieselbe kannte vielmehr nur den Unterschied zwischen wirklichem Gesange und wirklich gesprochener Rede, letztere zwar auch in der bereits von Archilochos aufgebrachten παρακαταλογή, die man aber keinerlei Recht hat, für das Mittelding zwischen Sprechen und Singen zu erklären, welches die Florentiner als Rezitativ geschaffen haben. Die Parakataloge war vielmehr auch im antiken Drama nichts anderes als die zeitweilige Ersetzung des Gesangs durch gesprochene Rede aber mit weitergehender, wahrscheinlich sehr beschränkter Fortführung der Mitwirkung der Instrumentalbegleitung, welche das Wiederaufnehmen des Gesangs erleichterte. Die Feststellung dieser sehr bedeutenden Unterschiede zwischen dem antiken Drama mit Musik und dem modernen Musikdrama ist gewiß kein Grund, das letztere geringer zu achten, als wenn es sich als eine wirkliche Parallelbildung des ersteren aufrecht erhalten ließe. Im Gegenteil muß uneingeschränkt ausgesprochen werden, daß erst das moderne Musikdrama die drei zusammenwirkenden Künste alle drei im Vollbesitz ihrer Mittel zeigt, wobei die Überlegenheit der Musik an Unmittelbarkeit der Wirkung bei ihrer Doppelverwendung als Träger des Wortausdrucks und als selbständige Darstellung des Ideengehaltes der Dichtung notwendig der Musik eine Präponderanz verschaffen mußte, welche ihr im Altertum durch die Beschränktheit ihrer Mittel ebenso notwendig versagt war.

Die neuere Forschung hat übrigens eine erheblich stärkere Durchsetzung des antiken Dramas mit wirklichem Gesange ergeben als man früher annehmen zu müssen glaubte, sofern nämlich nicht nur die Chöre sondern auch viele Teile der Parte der Schauspieler gesungen wurden.

§ 14. Die Wurzeln des Dramas.

Die dramatische Dichtung ist nicht nur nachweislich auf hellenischem Boden aus der Lyrik ganz allmählich erwachsen, also keinesfalls irgendwoher importiert worden, sondern es scheint sogar, daß sie auch nur in Griechenland erfunden worden ist und von dort aus sich über die Welt verbreitete; die frühere Annahme, daß wenigstens die Inder selbständig gleichfalls auf diese Dichtungsform gekommen wären, ist in neuerer Zeit mit starken Gründen angefochten worden (vgl. E. Windisch »Der griechische Einfluß im indischen Drama« Berlin 1882); dagegen soll das allerdings in unbedeutenden Anfängen stecken gebliebene chinesische Drama selbständigen Ursprungs sein (Christ a. a. O.).

Bei der Streitfrage nach dem Ursprunge der dramatischen Dichtung ist nicht zu übersehen, daß dieselbe zweifellos eine doppelte Wurzel hat, nämlich einerseits in der Überführung der Sprache aus der erzählenden oder kontemplativen Form in die Form der lebendigen Anrede und Gegenrede (in der ersten und zweiten Person) und andererseits in der sichtbaren, mimischen Darstellung einer Handlung. Beide Elemente sind nicht nur zweifellos und nachweislich älter als das Drama, sondern beide sind auch außerhalb des Hellenentums für frühere Zeit anzunehmen. Das Entscheidende ist daher die Verschmelzung beider Elemente durch die Griechen. Speziell für Griechenland selbst liegt eine ganz allmählich gesteigerte Vorbildung beider Elemente ziemlich offen zutage. Schon in den homerischen Epen, besonders in der Iliade treten Rede und Gegenrede wiederholt so lebendig heraus, daß das »ὥς φατο« oder »προσηύδα« usw. des Historicus fast entbehrlich scheint und nur eben die mimische Darstellung fehlt, statt deren die Phantasie in Anspruch genommen wird. Da auch im wirklichen Drama der Griechen die eigentliche Aktion nur im bescheidensten Maße auf der Bühne selbst zugelassen wurde, so ist die Verwandtschaft des Drama mit solchen Teilen des Epos tatsächlich eine außerordentlich große. Bei aller ästhetischen Würdigung der feinsinnigen Unterscheidung der Metra wird man doch zugeben müssen, daß schließlich der Hexameter für das Drama ebensowenig eine Unmöglichkeit wäre, wie spätere Zeiten die Iamben als doch auch für das Epos möglich erwiesen haben. Also auch dieser Unterschied ist an sich eigentlich kein prinzipieller. Wie die Lyriker dann in umfassendster Weise sowohl inhaltlich als formal die einzelnen Elemente des Dramas vorgebildet haben, hatten wir mehrfach Gelegenheit zu bemerken; ich erinnere nur an die streitbaren Spottverse des Archilochos und an die Einzelreden der Chorführerinnen

in den Parthenien des Alkman. Alle Lyrik aber ist ja, darüber besteht wohl kein Zweifel, sobald sie in der ersten Person spricht, selbst wo sie kontemplativ bleibt, geschweige wo sie zur Form der Anrede übergeht, und vollends, wo sie Gegenrede findet, an sich durchaus dramatisch. Daß eine stärkere Ausbreitung lyrischer Momente dem im engeren Sinne Dramatischen, nämlich dem Fortschreiten der Handlung, hinderlich sein kann, ist ein ökonomischer Gesichtspunkt, der überhaupt erst in Frage kommen kann, wenn das Drama voll entwickelt dasteht und es sich darum handelt, das Interesse nicht ungebührlich lange auf eine Person zu konzentrieren — beiläufig bereits ein sehr strittiges Problem, wie alle Monologe vom Gefesselten Prometheus des Äschylos ab bis in die neueste Zeit hinein genugsam belegen. In den Chorgesängen der älteren griechischen Tragödie muß man sogar ein dem erst allmählich deutlicher sich herausbildenden eigentlichen dramatischen Prinzip fremdes kontemplatives Element sehen, das einstweilen noch den strengen Zusammenhang mit dem Epos einerseits und der Lyrik im engeren Sinne andererseits wahrt; daher seit Euripides die allmähliche Zurückdrängung des Chors aus seiner ursprünglichen Bedeutung als idealer Zuschauer und Repräsentant des »sittlichen Bewußtseins des Volks« (Christ S. 177) in die einer als Partei an der Handlung beteiligte Menge oder seine Degradation zum bedeutungslosen Spender gelegentlicher musikalischer Einlagen (besonders seit Agathon).

Dieses (nur ganz allmähliche) Zurücktreten der Bedeutung des Chors verwischt aber stark den eigentlichen Ursprung des Dramas; denn daß dasselbe direkt aus den dithyrambischen Chorgesängen ohne Solisten hervorgegangen ist, steht fest. Damit gewinnt aber die andere Wurzel des Dramas, die sichtbare mimische Darstellung einer Handlung als das die Identität der neuen Kunstgattung wahrende das Übergewicht. Daß auch diese ihre Vorgeschichte hat, haben wir schon mehrfach bemerkt. Ich erinnere an Chrysothemis, der zuerst als kitharodischer Nomossänger im Prachtgewande auftrat und so gleichsam Apollo selbst vorstellte; desgleichen gehören hierher die Embaterien, Prosodien, Aphodien, Pyrhiche, Gymnopädien, Apodeixeis, Parthenien und vollends die pantomimischen Hyporcheme, also die gesamte Literatur der Chortänze. Auch der nicht gesungene sondern nur von Instrumenten begleitete Reigen ist doch letzten Endes Schaustellung, also eine nicht gering anzuschlagende Pflege des mimischen Elements, das am Zustandekommen des Dramas in so hervorragendem Maße beteiligt ist. Ohne Zweifel spielten Allegorie und mystische Symbolik bei allen diesen Aufführungen eine Rolle, besonders wissen wir

bestimmt, daß das bei vielen gottesdienstlichen Handlungen der Fall war, z. B. wurde Apollons Kampf mit dem Drachen mimisch dargestellt (O. Müller Gesch. der griech. Litt. II. 25), desgleichen die Bewachung des jungen Zeus durch die Daktylen und Korybanten (Christ Gesch. der griech. Litt. S. 142); und der Mythus von Demeter und Persephone, wie er bei den eleusinischen Mysterien vorgeführt wurde, wahrscheinlich nur mimisch, höchstens mit wenigen erläuternden Sprüchen (O. Müller l. c.), hieß geradezu τὰ δρώμενα (δρᾶν ist der allgemeine Ausdruck für geheimnisvolle Handlungen beim Götterkult; Iw. Müller Handbuch der klassischen Altertumswissensch. V. 3. S. 124). Auch eine arkadische Feier, die Rückkehr der Persephone auf die Erde, sowie eine samothrakische, die herumirrende, die Tochter suchende Demeter wurden dramatisch dargestellt (das.). Was dabei gesprochen wurde (τὰ λεγόμενα) hatte nur orientierende, erläuternde Bedeutung, und war wohl nicht kunstmäßig gestaltet.

Von entscheidender Bedeutung für die Entstehung des Dramas wurde aber der Dionysos-Kultus, mit welchem das griechische Drama insofern dauernd verbunden blieb, als dramatische Aufführungen lange Zeit ausschließlich an den Dionysosfesten stattfanden. Der Dionysoskultus brachte nach dem ausdrücklichen Zeugnis der antiken Schriftsteller dem Drama zwei der allerwichtigsten Elemente zu, nämlich die *Verkleidung* bezw. *Maskierung* und das *tragische Pathos*. Beide fallen insofern im Ursprung zusammen, als der Ausdruck tragisch, von τράγος »Bock« direkt auf die halb in Bocksgestalt vorgestellten derben, behaarten Urmenschen, die den Dionysos begleitenden Satyrn, hinweist.

Die letzte Vorstufe des Dramas als Dichtungsform ist der *Dithyrambus*, eine, wie bereits erwähnt, durchaus dem Dionysosdienste eigentümliche Spezies der Chorlyrik, die aber schon Archilochos kannte und als deren Vertreter wir Arion, Lasos von Hermione, Simonides, Pindar und Bakchylides nennen konnten. Der *Name* der Dichtungsform ist gänzlich rätselhaft; denn θρίαμβος = Triumph ist wahrscheinlich nur eine verkürzte Form des Wortes; dagegen weist wohl der Name des mit Weinlaub umschlungenen Stabes des Bacchanten, des Thyrsos, auf eine unbekannte gemeinsame Wurzel hin.

Wenn auch der Dithyrambus überhaupt ein erheblich höheres Alter hat, so kommt doch derselbe als spezielle Wurzel des Drama erst in der Form in Betracht, die ihm *Arion* (c. 600) gegeben, nämlich als kunstvoller von einem Chor von 50 im Kreise aufgestellten Sängern vorgetragener strophischer Gesang. Da nach Aussage des Suidas Arion zugleich der Erfinder der tragischen Weise (τραγικοῦ τρόπου εὑρετής) genannt wird und zuerst in Versen

sprechende Satyren eingeführt haben soll (σατύρους ἐνεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας), so scheint es, daß der Kreischor des Arion ein Satyrchor war und daß dessen Gesänge der ernsten Art angehörten, aus welcher die Tragödie hervorging. Denn sowohl vorher als späterhin waren Dithyramben auch weinbegeisterte Gesänge zu Ehren des Dionysos, welche mit Tragik nichts zu tun hatten. Doch ist die Existenz tragischer Chöre mit denen des Arion in Korinth ungefähr gleichzeitig für das nahe Sikyon bezeugt und zwar durch Herodot (V. 67): »τὰ πάθεα αὐτοῦ (nämlich des Adrast) τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε.« Wenn auch ein später mehrfach genannter sikyonischer Tragiker dieser Zeit, Epigenes, nicht gut aufrecht erhalten werden kann, so ist doch somit ein gewisser Anspruch der Dorier, den Athenern die Tragödie vorgebildet zu haben, nicht ganz abzuweisen.

Aristoteles sagt (Poetik 4): »ἡ μὲν τραγῳδία ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον κατὰ μικρὸν ηὐξήθη«, was nicht wohl etwas anderes besagen kann, als daß die Tragödie sich ganz allmählich aus den Einzelreden der Chorführer des Dithyrambos entwickelt habe, d. h. Aristoteles sieht begreiflicherweise bereits in der Tragödie nicht mehr eine Fortentwicklung der Chorkomposition sondern vielmehr die allmähliche Herausbildung der nicht chorischen Elemente; in ähnlicher Weise leitet er die Anfänge der Komödie aus den derben Scherzen der Chorführer bei den bakchantischen Umzügen der Dionysosfeste ab (ἡ δὲ κωμῳδία ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἐξαρχόντων). Daß diese Anfänge der Tragödie besonderer Solisten und Berufsschauspieler gänzlich entbehrten, bestätigt auch Athenäus (p. 630): »συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία«, sowie Diogenes (III. 56): »τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν [ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν]«. Auch insofern sind die Einzelreden der Chorführer eigentlich die Keime des wirklichen Dramas, als sie sich nach Aristoteles (Poet. 4 und Rhet. III. 1) durch anderes Metrum (trochäische Tetrameter, später iambische Trimeter) von den Chorgesängen abhoben.

Das κατὰ μικρόν des Aristoteles ist anscheinend sehr wörtlich zu nehmen; denn es liegt über ein halbes Jahrhundert zwischen der Neuerung des Arion und den sikyonischen Anfängen der Tragik und dem Auftreten des Thespis. Freilich wäre es verkehrt, sich vorzustellen, daß die Hauptleistung dieser Zeit die Fortbildung der von Arion geschaffenen Keime des Dramas gewesen wäre. Ist es doch das Jahrhundert des allgemeinen Aufblühens der Lyrik und zugleich dasjenige, in welchem die pythischen Spiele

ihre feste Organisation erhalten. Dagegen werden wir keinen Fehlschluß machen, wenn wir annehmen, daß nach Aufkommen des Dithyrambus bereits im 6. Jahrhundert die Nomenkomposition sich stark nach Seite einer dem Dithyrambus verwandten Anlage umbildete. Die Beweise, daß beide Kunstgattungen schließlich im 5. und 4. Jahrhundert zu einer einzigen verschmolzen, werden wir weiterhin kennen lernen. Als Geburtsjahr der eigentlichen Tragödie gilt 536, wo Thespis aus dem attischen Dorfe Ikaria von den Peisistratiden nach Athen gezogen wurde und daselbst eine Tragödie aufführte, in welcher nach den Aussagen der Schriftsteller zum ersten Male außer dem Chor ein Schauspieler (ὑποκριτής) auftrat. Die durch Horaz (Ars poetica V. 276) in die Welt gesetzte Fabel von dem Thespiskarren beruht auf einer Verwechslung mit den Spottreden vom Festwagen bei den Umzügen der Dionysosfeste, aus denen die Komödie hervorging. »Wie die Tragödie in jener ältesten Zeit beschaffen war, und worin sich die altattische von der peloponnesischen unterschied, darüber läßt sich nichts Bestimmtes aufstellen und davon hatte selbst Aristoteles keine klare Vorstellung mehr« (Christ S. 154). Als Titel von Tragödien des Thespis verzeichnet Suidas Ἆθλα Πελίου [ἢ Φόρβας], Ἱερεῖς, Ἠίθεοι, Πενθεύς, doch sind das wahrscheinlich diejenigen, welche nach Aussage des Aristoxenos (bei Diogenes Laertios V. 92) Heraklides Pontikus 1 1/2 Jahrhunderte später unter dem Namen des Thespis gedichtet hat. Die Stücke des Thespis sind vielmehr wohl bereits in klassischer Zeit vollständig verloren gewesen. Die bedeutendsten Tragiker der Zeit vor Äschylos sind Choirilos, Pratinas und Phrynichos. Diese schufen bereits in einer Zeit, wo die dramatischen Aufführungen von Staats wegen organisiert waren und (seit 508) wohlhabende Bürger die Kosten der Chorstellung zu tragen hatten. Übereinstimmend weisen die Historiker der griechischen Literatur darauf hin, daß das Epos zur Zeit des Glanzes der kleinasiatischen Füstenhöfe blühte, die Lyrik in der Zeit der Kämpfe emporkam, welche dem Sturze der patriarchalischen Könige folgte und das Drama ein Kind der Volksherrschaft und desjenigen Staates ist, welcher als Bollwerk der Demokratie in ganz Hellas angesehen wurde (Christ S. 154, Otfr. Müller II. 22). So hübsch sich diese Hinweise ausnehmen, so ist doch nicht zu übersehen, daß bereits Peisistratos selbst 533 den tragischen Wettkampf der städtischen Dionysien eingerichtet hat und daß der erste bedeutende Komödiendichter Epicharmos (ca. 540—450) am Hofe der Tyrannen Gelon und Hieron von Syrakus lebte. Ob nicht die sizilische Komödie älter ist als die attische, ist zweifelhaft; unwahrscheinlich ist es nicht. Jedenfalls wurde aber auch schon

487 in Athen die Komödie, die immer eine politische Spitze behalten hat, von Staats wegen sanktioniert. Der erste Sieger im komischen Chor war 487 Chionides. Von den genannten ältesten athenischen Tragöden soll Choirilos (angeblich Verfasser von 160 Dramen) die Masken und die Prachtgewänder eingeführt haben; Pratinas war hauptsächlich Dichter von Satyrspielen und verpflanzte diese den Ursprung der Tragödie am deutlichsten wahrende Gattung des Dramas aus seiner Vaterstadt Phlius nach Athen. Phrynichos, zweifellos der bedeutendste Tragiker vor Äschylus, soll mit Vorliebe weibliche Personen auf die Bühne gebracht haben (die aber wie fortgesetzt auch später durch Männer dargestellt wurden). Unter seine Tragödien zählen: Alkestis, Persai, Danaides, Pleuroniai, Phoinissai. Bekannt ist, daß er für sein Stück »Die Eroberung von Milet«, weil es an eine Niederlage der Athener erinnerte, in Strafe genommen wurde unter gleichzeitigem Verbot solcher politischen Tragödien.

§ 15. Die Stellung der Musik im antiken Drama.

Die Glanzzeit des antiken Dramas verkörpert sich in den Namen der drei großen Tragiker Aischylos (525—456), Sophokles (496—406) und Euripides (484—406) und des großen Komikers Aristophanes (c. 450—c. 385). Es ist natürlich nicht meine Aufgabe, mich über die Werke dieser berühmtesten Meister, geschweige über diejenigen der neben und nach ihnen schaffenden Größen zweiten Ranges ausführlicher zu verbreiten; vielmehr handelt es sich für uns lediglich darum, uns ein Bild zu machen, welcher Anteil an der Gesamtwirkung der Dramen der Musik zufiel.

Da ist denn vor allem festzuhalten, daß das Drama keinerlei Mitwirkung von anderen Spielern von Musikinstrumenten kennt als diejenige eines einzigen Aulosbläsers; natürlich war dessen Instrument ein Aulospaar, auch hatte er zweifellos mehrere Instrumente verschiedener Stimmung zur Verfügung. Die bereits früher (S. 100) angezogene Stelle des Diomedes besagt ferner, daß Chöre und Soli mit verschiedenen Arten von Auloi begleitet wurden. Daß in erster Linie der Aulos dazu diente, die Sänger in rechter Tonhöhe zu halten, ist wohl wahrscheinlich; doch fielen dem Auleten wohl auch Solovorträge zu (Zwischenspiele, διαύλια). Die sogenannte Parakataloge war melodramatischer Vortrag, nämlich gesprochene Verse während der Aulos ohne Gesang spielte.

Nicht zu vergessen ist, daß der Aulos traditionell seit Urzeiten das spezifisch orgiastische Instrument ist; nur dadurch erklärt es sich, daß die Kithara bezw. Lyra, die doch

sonst weitaus die beliebtesten Instrumente zur Begleitung des Gesangs waren und selbst, wenn man Auloi anwendete, wenigstens mit diesen gingen, im Drama niemals zugelassen worden sind. Versuche, das Gegenteil zu erweisen, sind durchaus gescheitert. Auch für den Dithyrambus außerhalb des Dramas ist darum der Aulos als selbstverständliches Begleitinstrument anzunehmen und erst im 4. Jahrhundert, nachdem Philoxenos Monodien in den Dithyrambus und Timotheus Chöre in den Nomos eingefügt hatte, wird wohl auch die Alleinherrschaft des Aulos zur Begleitung des Dithyrambus ihr Ende erreicht und eine Variabilität der Instrumentalbegleitung Platz gegriffen haben, welche den Unterschied von Nomos und Dithyrambus überhaupt aufhob und zu einer kantatenartigen oder oratorienartigen Mischgattung führte. Selbst für die Dithyramben des Arion, der ja so gern mit der Lyra in Verbindung gebracht wird, ist nicht diese sondern der Aulos als Begleitinstrument anzusehen.

Einen wesentlichen Bestandteil aller drei Arten des Dramas bildeten die Tanzlieder; im Satyrspiel, das, wie gesagt, den Ursprung des Dramas am getreuesten auch im Sujet (dem Dionysusmythos) festhielt und den Chor dauernd als Satyrn verkleidete mit einem Schurz aus Ziegenfell mit Phallos und mit Satyrschwanz, dominierte nach Aristoteles (Poetik 4) der Chortanz, da er von der älteren Tragödie aussagt, daß in ihr an die Stelle der trochäischen Tetrameter allmählich die iambischen Triameter in den Einzelreden getreten sei: »τὸ μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν«. Die Bockssprünge der Satyrn bedingten jedenfalls die schnelle Bewegung des Sikinnis, des charakteristischen Satyrtanzes. Athenäus IV. 630 b ff. vergleicht den Sikinnis wegen der Schnelligkeit der Bewegungen der Pyrrhiche, dem Waffentanz; den lasziven Tanz der Komödie, den Kordax, vergleicht er den Hyporchemen, wegen der durchgeführten Ausdrucksbedeutung der Bewegungen, die aber wohl im Hyporchema nur ausnahmsweise die Form grotesken und karikierenden Scherzes gezeigt haben, welche für den Kordax das Gewöhnliche war. Die höchste Stufe aber nimmt der ernste Tanz der Tragödie ein, die Emmeleia (ἐμμέλεια), welche Athenäus den Gymnopädien vergleicht (ἐν ἑκατέρᾳ δὲ ὁρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν).

Schwer zu scheiden sind der wirkliche Tanz und der Marsch; die Bewegungen des Chors waren wohl durchweg tanzartige sowohl beim Eingang in die Orchestra (Parodos) und dem Wiederabziehen (Aphodos) als auch bei den auf der Stelle gesungenen Standliedern (Stasima). Daß beim Ein- und Auszug die Bewegung nicht ein gleichmäßiges Schreiten war, beweist der

für dieselben übliche anapästische Rhythmus. Daß der Name Emmeleia speziell den gemäßigten Bewegungen und ausdrucksvollen Gebärden während des Stasimon zukommt, vermutet Öhmichen in Müllers Handbuch V. 3. S. 294. Auch schließt er sich Christ u. a. an mit der Annahme, daß die Charaktere der Tänze der Tragödie, der Komödie und des Satyrspiels nicht wechsellos festliegende waren, sondern daß bei freudiger Stimmung auch der Tanz der Tragödie aus seiner ernsten Feierlichkeit heraustreten konnte und daß auch der Komödie ernstere Töne im Chortanz nicht versagt waren. Über Stärke, Aufmarsch und Evolutionen des Chors hat uns Pollux eine Reihe detaillierter Angaben vermittelt. Danach bestand der tragische Chor aus 15 Choristen (Choreuten), die in 3 Gliedern bezw. 5 Rotten rangierten; der Chor der Komödie bestand aus 24 Choristen in 4 Gliedern bezw. 6 Rotten. Die Angabe des Pollux, daß der tragische Chor bis zu den Eumeniden des Äschylos aus 50 Choreuten bestanden habe, ist wohl irrig und dadurch veranlaßt, daß in den Eumeniden ein zweiter Chor (die Festpompa) neben dem der Erynnien auftritt. Vielmehr ist der äschyleische Chor noch kleiner als der seit Sophokles konstante von 15 Choreuten, nämlich nur 12. Otfried Müller (a. a. O. II. 47) deutet das so, daß die vom Dithyrambus her normale Zahl von 50 Choreuten auch für die dramatischen Aufführungen galt (bezw. auf 48 reduziert wurde), daß derselbe aber für die vier Dramen der Tetralogie (tragische Trilogie und Satyrspiel) in vier Teile geteilt wurde. Demnach würden also auch auf den Satyrchor 12 bezw. 14 (einschließlich der beiden über 48 überschüssigen) Choreuten entfallen. Der Chor der Komödie repräsentiert dagegen einen halben zyklischen Chor (24).

Alle diese Details sagen uns freilich über die Beschaffenheit der Musik selbst nicht viel, und auch alles, was wir sonst über die Durchdringung des Dramas mit musikalischen Elementen erfahren, entbehrt leider der Anschaulichkeit, da bis auf das 1892 gefundene kümmerliche Bruchstück des ersten Stasimon aus des Euripides »Orestes« nichts von der Musik der Dramen erhalten ist. So lange unser Besitzstand an Denkmälern der antiken Musikübung und besonders auch gerade der dramatischen Musik nicht durch neue Funde eine gründliche Wandlung erfährt, können wir natürlich über bloße Vermutungen und Analogieschlüsse nicht hinauskommen. Freilich werden wir unsere Erwartungen in bezug auf die Ergebnisse etwaiger weiteren Funde, die ja nichts weniger als unwahrscheinlich sind, nicht allzu hoch spannen dürfen. Alles was wir bisher von Resten griechischer Musik besitzen, stimmt doch so auffällig zusammen, auch das Euripidesfragment nicht

ausgenommen, daß auch weitere Funde voraussichtlich in der Hauptsache das bisherige Bild nur verbreitern und verdeutlichen aber nicht inhaltlich verändern dürften. Das Euripidesfragment ist besonders dadurch interessant und gegenüber den anderen Monumenten Neues bietend, das als ein Beispiel der antiken Enharmonik gilt, natürlich der jüngeren Art, mit Spaltung des Halbtons in Vierteltöne. C. v. Jan ist trotz der bestimmten Aussage des Plutarch De musica 20, daß die Chromatik im Drama nicht Aufnahme gefunden habe, der Ansicht, daß die Notierung nicht als enharmonische sondern als chromatische zu verstehen sei (obgleich das für die chromatische Bedeutung charakteristische Durchstreichen gewisser Notenzeichen nicht darin vorkommt); er stützt sich dabei auf eine andere Notiz des Plutarch (Quaest. conviv. III. 1. 1), daß Agathon, der bekannte jüngere Zeitgenosse des Euripides, doch die Chromatik in der Tragödie angewandt habe. Das ist freilich kein zwingender Beweis, daß auch Euripides sie noch angenommen haben müßte.

Der Grund, daß schwerlich Choreuten die Vierteltöne hätten intonieren können, mit welchen Gevaert Jan überzeugt, scheint mir erst recht nicht stichhaltig, da die chromatische Auflösung der Notierung erst recht ein unerquickliches Resultat ergibt, das den Choreuten schwerlich besser ins Gedächtnis gegangen wäre. Zur vollen Klarstellung, wie traurig es vorläufig noch um unsere Kenntnis der dramatischen Musik der Griechen steht, teile ich das erhaltene Bruchstück mit. Die in demselben vorkommenden Notenzeichen repräsentieren die lydische Transpositionsskala und zwar durchaus in Beschränkung auf die mehrfach hervorgehobene mittlere Oktave *e'*—*e*, deren beide Grenztöne nicht einmal vorkommen:

		e'* dis'	***cis'***	***h***	***a* gis***	***fis***	***e* dis***
vokal:		[Δ]E Z	I	[M]	ΠPC	Φ	[VR⅂]
instrumental:	Z (***fis'***)			⅂	Ͻ		

Merkwürdig ist hier zunächst die Mischung enharmonischer (nach Gevaert und Jan chromatischer) Elemente mit diatonischen. Denn nach der Theorie bedingt doch eigentlich die Einführung der enharmonischen oder chromatischen Pykna den Ausfall der diatonischen Lichanoi bezw. Paraneten. Das Φ ist also eigentlich ein nur der diatonischen lydischen Stimmung zukommender Ton, desgleichen die beiden instrumentalen Noten Z (*fis'*) und ⅂ (*h*). Merkwürdigerweise haben die Deuter der Notierung diesen Umstand nicht genügend beobachtet, obgleich gerade er mit der Enharmonik einigermaßen zu versöhnen vermag. Derselbe wirft auch ein neues

Licht auf die bei Plutarch De musica cap. 19 erörterte Einführung von Tönen in der κροῦσις, welche die (ältere) Enharmonik in der λέξις ausließ. Es entfällt, wenn man diese Möglichkeit der Mischung von Enharmonik und Diatonik in Frage zieht, auch die Notwendigkeit, mit Gevaert und Jan das Instrumental-Zeichen Z zu ignorieren bezw. nur als einen Zeilen-Grenzvermerk zu deuten und ˥ für einen Fehler statt Γ zu halten. Ich verzichte darauf, eine Ergänzung der Lücken in der erhaltenen Notierung zu versuchen, da diese Lücken so groß sind, daß jeder derartige Versuch durchaus willkürlich sein muß. Das Erhaltene lautet dann, wenn wir den enharmonischen Zwischenton zwischen *a* und *gis* je nach dem Zusammenhange als eine Art verschärften Leitton nach unten (*a*↘) oder nach oben (*gis*↗) und ebenso den zwischen *dis* und *e′* ausdrücken, folgendermaßen:

κατολοφύ - ρο - μαι [instr.] μα - τέ - ρος αἷμα σᾶς ὅ σ' ἀναβακ-

χεύει [instr.] ὁ μέ - γας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐμ - βρο-τοῖς [instr.]

ἀ - νὰ δὲ λαῖφος ὥς τις ἀ - κά-του θο - ᾶς [instr.] τι - νά-ξας

δαίμων κατ - έκ - λυ - σεν [instr. . . . . .] δεινῶν πόνων [instr. . . . . .]

ώ - ως πόν - του λάβροις ὀ - λεθρίοι-σιν ἐν κυ - μάσιν.

Trotz aller Lückenhaftigkeit ist die Tonalität *Cis*moll, d. h. die zentrale Bedeutung von *cis′* und *gis* in diesem Fragment deutlich durchfühlbar, so daß wir wohl vermuten können, daß auch unter den fehlenden Melodietönen *cis′* und *gis* sich in größerer Zahl befunden haben werden (dorische Oktave *gis′*—*gis* mit 4 ♯). Die Verwandtschaft des Stils mit dem der pindarischen Ode ist trotz der Enharmonik unverkennbar und äußert sich vor allem in der

uns fremdartig anmutenden großen Sekunde unter dem Schlußtone (*fis gis*, bei Pindar *a h*); wir finden wie gesagt dieses Element auch in den anderen antiken Melodien wieder.

Gesungen wurden in den griechischen Dramen nicht nur alle Chöre sondern auch noch ein erheblicher Teil der eigentlichen Szenen (Auftritte, Epeisodia), der Einzelreden der Solisten. Für die Stasima nimmt man geschlossenen Vortrag durch den Gesamtchor an, für Parodos und Aphodos scheinen dagegen auch gelegentlich mancherlei andere Arrangements getroffen worden zu sein, z. B. Einzug oder Abzug des Chors während des Gesanges eines Schauspielers oder während einer Wechselrede des Chorführers und eines Schauspielers oder Verteilung des Gesangs an die einzelnen nacheinander auftretenden Teile des Chors usf., z. B. in den »7 gegen Theben« des Äschylos zunächst Gesang der ersten einzeln eintretenden Choreuten, dann in kleinen Gruppen, weiter in zwei Halbchören und endlich im ganzen Chor. Schlüsse auf die Struktur der Melodien werden durch den Nachweis von Versreihen gleichen Metrums möglich. Daß die Chorgesänge der Tragödie strophisch angelegt waren, bestätigt uns ausdrücklich das 15. ψaristotelische Problem Sect. XIX. Allerdings steht da auch zu lesen, daß die Gesänge der Schauspieler nicht strophisch waren: »τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα«, eine Bemerkung, welche doch sehr zur Vorsicht mahnt für Schlüsse auf die Melodiebildung aus erkennbaren Partien gleichen Metrums in den Partien der Solisten. Das allgemein maßgebende Prinzip für die Unterscheidung gesungener und gesprochener Teile ist der Unterschied lyrischer Metra und der ausschließlich als Sprechmetra geltenden iambischen Trimeter und trochäischen Tetrameter. Doch steht fest, daß die Teilnahme der Schauspieler am Gesange erst allmählich größere Dimensionen angenommen hat, zuletzt freilich in einem Maße, das den Chor in die zweite Linie drängte.

Chor und Solisten fanden nicht wie auf dem heutigen Theater beide Aufstellung auf der Bühne, vielmehr war für den Chor ein besonderer etwas tiefer gelegter oder vielmehr nicht wie die Bühne erhöhter Parterreraum, die Orchestra, das eigentliche Zentrum des Theaters, bestimmt. Diese örtliche Trennung des Chors und der Solisten entspricht durchaus der Entstehung des Dramas aus dem Dithyrambus. Dieselbe schließt eigentlich die Beteiligung des Chors an der Aktion aus und markiert zwei verschiedene Gebiete, das der szenischen Handlung mit gesprochenem Dialog und das der in dieselbe eingekeilten Musik, die zunächst durchaus Chorgesang ist. Aber die Konsequenz dieser Scheidung wird durchbrochen einerseits durch Mitheranziehung von Einzelchoreuten,

besonders des Chorführers (des Koryphaios), aber auch seiner Nebenmänner der Prostaten und Tritostaten zur Teilnahme am Dialog der auf der Bühne agierenden Schauspieler, und andererseits durch Übergreifen des lyrischen Elements von der Orchestra auf die Skene; dieses zeigt sich zuerst in der Gestalt der κομμοί und θρῆνοι, Klagegesänge von überwiegend spondeischen Anapästen (sogenannten Klageanapästen), an denen der Chor (gewöhnlich aufgelöst in kleine Gruppen) und die Solisten sich beteiligen. Nur eine lose Verbindung des Vortrags der Schauspieler mit der Musik ist die Parakataloge, das Sprechen der iambischen Verse während der Aulos spielt, welche Plutarch De musica 28 ausdrücklich für die Tragödie bestätigt (εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς). Schließlich entwickelte sich aber auch der Gebrauch von musikalischen Vorträgen der Schauspieler ohne Mitwirkung des Chors (μέλη ἀπὸ σκηνῆς), nämlich von Sologesängen (μονῳδίαι) und Duetten (ἀμοιβαῖα), die bei Äschylos und Sophokles noch selten sind, bei Euripides dagegen so stark vermehrt werden, daß bereits geradezu der Chor dagegen zurücktritt.

Leider sind wir ganz außerstande, zu konstatieren, inwieweit die so scharf geschnittenen dichterischen Typen der drei großen Tragiker Äschylos, Sophokles und Euripides sich auch in ihrer Musik ausgeprägt haben. Vielleicht würden Funde ganzer Tragödienmusiken uns eine große Enttäuschung bereiten; es ist sehr wahrscheinlich, daß wir von unserer heutigen Musik aus gar nicht imstande sein würden, an der in ihren Mitteln so beschränkten Musik der Alten die starken Differenzierungen herauszufinden, welche das Altertum ihnen zuschrieb. Zweifellos würde, auch wenn uns die Musik der Tragödien erhalten wäre, bei weitem der Löwenanteil des Interesses nach wie vor der Dichtung zufallen, und es ist gänzlich ausgeschlossen, etwa für eine äschyleische Trilogie eine Disposition über die musikalischen Mittel anzunehmen, welche zu den Proportionen dieser Riesenaufgabe irgendwie in strenger Beziehung gestanden hätte. In dieser Hinsicht sind daher Vergleiche der Nibelungen-Tetralogie R. Wagners mit den äschyleischen Tetralogien ganz und gar Phantastereien. Übrigens hat der Schöpfer der Tetralogie, Äschylos, bereits selbst den Anfang damit gemacht, die Einheitsbedeutung der Tetralogie zu lockern und seine Nachfolger haben dieselbe ganz aufgehoben. (Ed. Meyer, Gesch. des Altertums IV. S. 185) »Für die ältere Tragödie und auch noch für Äschylos lag die Einheit im Stoff wie beim Epos. Mochten sie ihren Gegenstand der heiligen Sage oder der jüngsten Vergangenheit entnehmen, immer war die Aufgabe, ein Stück Geschichte vorzuführen, der realen Welt entrückt durch die ethisch-religiöse

Stimmung, die der Dichter über das Ganze goß; die Art des göttlichen Weltregiments in einem großen, oft Generationen, ja im Prometheus viele Myriaden von Jahren umfassenden Zeitraum, die Verkettung von Schuld und Sühne, das Fortwirken der menschlichen Verschuldung und des vererbten Fluchs des Dämons, der ein Haus ergriffen hatte, von Geschlecht zu Geschlecht, sollte dem Sinne des Zuschauers lebendig werden. Darauf beruht die trilogische Komposition; erst innerhalb derselben gelangt das einzelne Drama zu lebendiger Wirkung und vollem Verständnis. Aber allmählich beginnt schon bei Äschylos die einzelne Tragödie sich aus diesem Zusammenhange loszulösen und eigenes Leben zu gewinnen; die Dramen der Prometheustrilogie und der Orestie, so vielfach sie verklammert sind, könnten zur Not bereits für sich bestehen. Sophokles hat diese Verbindung grundsätzlich vermieden; Euripides, von wenigen Ausnahmen abgesehen und soweit wir sehen können, alle späteren, sind ihm darin gefolgt. (S. 186) Für Äschylos ist der Stoff, die Sage, die Hauptsache; seine Nachfolger suchen in ihr, wie schon Äschylos in der Orestie, die ewigen Probleme des menschlichen Lebens. So wird sie ihnen immer mehr zum Rohstoff, zum Substrat für die Gedanken, die sie hineinlegen. . . . Sophokles glaubt an die Sage und sucht ihren Inhalt menschlich begreiflich zu machen, Euripides negiert und bekämpft sie, indem er sie darstellt. Aber gemeinsam ist beiden ihre Versetzung in das rein Menschliche. Die übernatürlichen Züge der Sage, die Wunder, das persönliche Eingreifen der Götter, die man beibehalten hat, weil sie vom Stoff gegeben sind, werden zur äußeren Form, unter der sich die Einwirkung der nicht vom Willen des Individuums abhängigen Mächte auf das Leben verbirgt, die jeder Mensch jederzeit erfährt, sei es, daß der Dichter an die unmittelbare Wirksamkeit der Götter glaubt wie Sophokles, sei es, daß sie nur die Hülle ist für eine ganz andersartige Weltanschauung wie bei Euripides. Daher hat sich denn auch Sophokles von der Göttergeschichte, die einen Hauptinhalt der äschyleischen Tragödie bildet, völlig fern gehalten; und wo Euripides einmal zugreift wie im Phaëton, im Herakles und in den Bakchen, hat er sie aus göttlichen in menschliche Erlebnisse umgesetzt. (S. 188) Sophokles ist Idealist und gibt sich, trotz aller Betonung der Not und des Elends des Lebens, im Grunde doch mit Freuden dem Dasein hin . . . seine Menschen, so realistisch er sie charakterisiert, sind Idealfiguren; er will den Zuschauer erheben, indem er ihn erschüttert. Euripides dagegen ist Realist und Pessimist, er will auf der Bühne die Menschen und das Leben kopieren, wie sie sind, mit allen Verirrungen und Gebrechen, mit der unverhüllten Brutalität des wirklichen Lebens.«

Wie es scheint und wie ja kaum anders angenommen werden kann, entsprach die Entwicklung der Musik im Drama derjenigen der gleichzeitigen Musik überhaupt, welche mehr und mehr von den überkommenen geschlossenen Formen sich entfernte und zum sogenannten ἐκλελυμένον μέλος wurde, ein Ausdruck, der es nur allzunahe legt, an die moderne »unendliche Melodie« zu denken. Ich warne aber wiederum davor, die Parallele allzu vertrauensvoll zu ziehen. Es liegt viel mehr Grund vor, anstatt an Wagners Umgestaltung der Melodik zu freiem deklamatorischen Wesen vielmehr gerade an die gegenteilige Bildung zu denken, an das Koloraturwesen der italienischen Oper des 17.—18. Jahrhunderts, gegen welches sich Glucks und Wagners Reformbestrebungen wandten. Die sicheren Anhaltspunkte dafür, daß es sich bei der »Entartung« der griechischen Musik in den ersten Dezennien nach dem Tode des Perikles (429) um Überhandnehmen virtuosen Wesens besonders auf dem Gebiete des Gesangs handelt, geben uns die Aussagen Plutarchs in der Schrift De musica, welche bestens zu allem stimmen, was uns sonst über diese Epoche berichtet wird.

Wir sind also außerstande über die musikalischen Individualitäten der drei großen Tragiker Äschylos, Sophokles und Euripides bestimmtere Angaben aufzubringen, und daher lediglich darauf angewiesen, von ihrer dichterischen Eigenart und gesamten Weltanschauung zu schließen, daß ihre Musik vielleicht ähnliche Unterschiede gezeigt hat, daß also Äschylos wahrscheinlich auch in seiner Musik einen Zug ins Erhabene offenbarte und mehr durch herbe Größe als Anmut und Grazie wirkte, daß dagegen die Musik des Euripides mehr sentimental und romantisch, mehr subjektiv ausströmend ohne Zügelung durch strenge Selbstkritik zu denken ist, während Sophokles als der die Gegensätze von Inhalt und Form, von Wille und Vorstellung am vollkommensten ausgleichende klassischeste Klassiker, als der Mozart des Altertums erscheint. Von der Musik der Komödien des Aristophanes haben wir nun vollends gar keinen Begriff; wohl können wir vermuten, daß der Stil seiner Spottchöre und Spottkantika durch die Iambiker seit Archilochos vorgebildet worden ist; doch ist es mangels auch nur des geringsten Überbleibsels der Musik einer humoristischen satirischen Komposition müßig, Konjekturen über deren Beschaffenheit zu machen. Über die Musik der minder bedeutenden Zeitgenossen und nächsten Nachfolger der großen Tragiker wie des Äschylos Sohn Euphorion und des Äschylos Neffe Philokles und dessen Söhne Morsimos und Melanthios, über des Sophokles Sohn Jophon und des Sophokles Enkel Sophokles jun., des Neffen des Euripides, Euripides jun., desgleichen über die der neben den

Tragiker-Dynastien hergehenden sonstigen Tragiker wie Ion von Chios, Agathon, Xenokles, Achaios, Neophron usw., wie auch über die der Komödiendichter Magnes (vor Aristophanes), Kratinas, Krates, Pherekrates, Eupolis usw. wissen wir erst recht nichts. Denn daß Ion, wie wir sahen, zuerst von einer elfsaitigen Lyra spricht, besagt über die Musik seiner Dramen gar nichts, da in derselben die Kithara nichts zu tun hatte. Von Agathon wird berichtet, daß seine Aulosparte stark mit Verzierungen (Trillern) ausgeschmückt waren, auch daß er als erster die Chromatik in die Tragödienmusik gebracht habe (Suidas und Hesychios unter Ἀγάθωνος αὔλησις, Plato Symposion III. 1, Aristoteles Poet. 18, Plutarch Quaest. conviv. III. 1. 1).

(Christ S. 211) »Mit dem Tode des Euripides und Sophokles verödeten die tragischen Bühnen. Es lebten zwar noch im 4. Jahrhundert Dichter genug, welche für die Bühne schrieben und die Aristoteles der Beachtung wert hielt; aber die Trift der tragischen Muse war abgepflückt und da das Hinüberziehen auf historische und rein fingierte Stoffe keinen Anklang fand, so bewegten sich die Tragödiendichter wesentlich im Gebiete der alten Fabeln und hatten ihre liebe Not, den vergriffenen Stoffen durch Änderung in Kleinigkeiten, wie des Orts oder der Erkennungsweise, irgend eine neue Seite abzugewinnen.« Deshalb wurde es nun »üblich, auch an den großen Dionysien neben neuen Tragödien auch alte zuzulassen« . . . auch begann das Publikum, Aufmerksamkeit und Beifall fast in höherem Grade der Schauspielerkunst (einschließlich der Musik) als den Dichtern und den Texten zuzuwenden (Aristoteles Rhet. III. 1: »μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί«). Seit dem Ende des peloponnesischen Krieges (404) und dem Untergange von Athens politischer Machtstellung hörte auch Athen auf, die Zentralstätte der dramatischen Dichtungen und Aufführungen zu sein. Eine ihrer ältesten Pflegestätten war Syrakus, wo besonders die Komödie und mehrere (parodistische) volkstümliche Abarten derselben (der Mimos [Posse], die Hilarodie [ernste Stücke mit glücklichem Ausgang] und die Magodie [Zauberstücke]) früh sich entwickelten. Athenäus XIV. 62 charakterisiert dieselben: »Φησὶ δὲ ὁ Ἀριστόξενος (FHG. II. 285) τὴν μὲν ἱλαρῳδίαν σέμνην οὖσαν παρὰ τὴν τραγῳδίαν εἶναι, τὴν δὲ μαγῳδίαν παρὰ τὴν κομῳδίαν. πολλάκις δὲ οἱ μαγῳδοὶ καὶ κωμικὰς ὑποθέσεις λαβόντες ὑπεκρίθησαν κατὰ τὴν ἰδίαν ἀγωγὴν καὶ διαθέσιν. ἔσχεν δὲ τοὔνομα ἡ μαγῳδία ἀπὸ τοῦ οἱονεὶ μαγικὰ προφέρεσθαι καὶ φαρμάκων ἐμφανίζειν δυνάμεις.« Begründer der Hilarotragödia war Rhinton aus Tarent (Christ S. 411). Die ganze Kategorie dieser italischen Scherzdichtungen heißt auch Phlyakographia (φλύαξ = Posse, Possenreißer).

Die Hilaroden hießen auch Simoden, die Magoden, wenn sie Weiber darstellten, Lysioden (Athenäus das. 620). Eine tiefer stehende Spezies waren die Kinaidologen (Zotenreißer) oder Ionikologen. Mit Recht weist Gevaert darauf hin, daß die Wiege dieser Buffo-Kunstrichtungen ungefähr dieselbe Gegend ist, in der im 18. Jahrhundert die Opera buffa entstand (Süditalien).

Außer in Syrakus entwickelten sich Theater und Aufführungen von Tragödien in Korinth, Argos, Pherä und Megalopolis. Besonders aber seit dem Untergange der Selbständigkeit Griechenlands in der Schlacht bei Chäronea (338 n. Chr.) und der Errichtung des Weltreichs Alexanders des Großen entstanden Theater in allen größeren Städten griechischer Zunge. Freilich wurden dieselben immer mehr zu spekulativen Unternehmungen, die auf die Schaulust der Menge berechnet waren, und die hohe ethische Bedeutung der Bühne ging gänzlich verloren. Es bildeten sich Genossenschaften der »dionysischen Künstler«, die staatlich anerkannt und mit Privilegien ausgestattet wurden. Dieselben schlossen sich zu großen Verbänden zusammen, in deren Hände die Mehrzahl aller szenischen Veranstaltungen allerorten kam. Nicht nur Schauspieler und Sänger, sondern auch Dichter und ausübende Musiker aller Art traten diesen Vereinen bei. Wir haben eine ganze Reihe von Spezialarbeiten über diese Vereine dionysischer Künstler, von denen nur die von O. Lüders (1873) genannt sei.

§ 16. Die Gesangs- und Instrumental-Virtuosität.

Das Aufblühen des Dithyrambus, bei welchem der Aulos das selbstverständliche Begleitinstrument war, drängte zeitweilig die Kithara stark in der allgemeinen Wertschätzung zurück. Die Notiz des Aristoteles Polit. VIII. 6, daß nach den Perserkriegen zeitweilig der Aulos in allgemeine Aufnahme gekommen sei, können wir jetzt sehr wohl ihrer wahren Bedeutung nach verstehen, nämlich dahin, daß die Kitharodie, die in der Epoche der Nomenpoesie in Ehren neben der Aulodie und Auletik bestand und in der Blütezeit der lyrischen Poesie sogar ganz entschieden die Aulodie und Auletik stark zurückgedrängt hatte, während des Aufblühens des Dithyrambus und der aus ihm hervorgehenden dramatischen Poesie ganz entschieden für ein halbes Jahrhundert oder mehr in die zweite Stelle gerückt wurde. Pindar, der ja ein hohes Alter erreichte und 448 etwa 74 jährig starb, hat diesen Umschwung persönlich erlebt und wenn man in seinem wahrscheinlich letzten Gedichte, der 8. pythischen Ode (die 450 gedichtet ist) eine schwermütige Stimmung zu finden gemeint hat, so mag an dieser Stimmung wohl

die Veränderung der Geschmacksrichtung seiner Zeitgenossen Anteil haben. Soll er doch während einer Theatervorstellung in Argos verschieden sein. Doch ist ja nicht zu vergessen, daß zunächst wenigstens der Dithyrambus und die dramatischen Aufführungen nicht allgemeine Verbreitung fanden, daß besonders die Tragödie lange fast auf Athen beschränkt blieb und auch da nur an bestimmten Dionysosfesten (großen und kleinen Dionysien und Lenäen) zur Geltung kam; freilich hatte bei den Panathenäen auch bereits seit 508 der dithyrambische Agon Aufnahme gefunden. Aber die großen nationalen Festspiele bewahrten ihren Charakter, und kitharodische und kitharistische Agone fanden nach wie vor statt, auch hatte die Rolle der Kithara oder Lyra als Begleitinstrument der verschiedensten Arten von Chor- und Sologesängen im Tempeldienst, bei Festaufzügen und Siegesfeiern sicher keine Veränderung erfahren; aber das immer mehr wachsende Ansehen des Dithyrambus zog selbstverständlich die Dichterkomponisten auf dieses Gebiet hinüber, so daß offenbar die Produktivität auf dem Gebiete der Kitharodie und Kitharistik stark nachließ. Athenäus IV erzählt im 84. Kap. (§ 184), wie im 5.—4. Jahrhundert in Theben, Athen, in Heraklea am Pontos und anderweit der Unterricht im Aulosspiel einen Hauptbestandteil der musischen Jugenderziehung bildete; außer Pronomos, dem Lehrer des Alcibiades, nennt er Olympiodoros und Orthagoras als Lehrer des Epaminondas und weist auch darauf hin, daß die Pythagoreer eifrige Pfleger des Auslosspiels waren und daß Euphranor und Archytas auch Werke über den Aulos verfaßt haben. Wie sehr das Ansehen der Auleten stieg, geht daraus hervor, daß auf den die Sieger der lyrischen Agone ehrenden Inschriften (Didaskalien) im 4. Jahrhundert auch die Auleten namentlich verzeichnet wurden, anfänglich nach, später sogar an erster Stelle vor dem Dichterkomponisten (Didaskalos; s. Müller, Handbuch V. 3. S. 198). Als Sieger der lyrischen Agone in Athen sind u. a. folgende thebanischen Auleten verzeichnet: Oiniades, Theon, Elpenor, Chares. Andere berühmte thebanische Auleten des 4. Jahrhunderts sind Antigenides, Chrysogonos, auch ein Timotheos (Vetter des Elpenor). Daß Lasos von Hermione, zu Ende des 6. Jahrhunderts einer der eifrigsten Förderer des Dithyrambus, zugleich als Neuerer auf dem Gebiete der technischen Behandlung des Aulos gepriesen wird, erwähnte ich bereits. Es bedurfte besonderer Anstrengungen der Vertreter der Kitharodik und Kitharistik, das alte Lieblingsinstrument der Griechen, dessen ethische und ästhetische Vorzüglichkeit von dem Gebildeten niemals angezweifelt wurde, auch beim großen Publikum wieder zu Ehren zu bringen. Das einzige Mittel zur Erreichung dieses Zwecks war freilich eins,

das nach dem Urteile der an den alten Idealen festhaltenden Philosophen und Ästhetiker zu einem Verfall der alten Kunst führen mußte.

Das 12. Kapitel von Plutarchs De musica spiegelt das Urteil dieser strengen Kritiker, dieser den alten Idealen anhängenden Geschichtsschreiber der griechischen Musik (Glaukos, Heraklides Pontikus) wieder, wenn er sagt, daß weder die Neuerungen Terpanders noch die des Polymnestos, Thaletas und Sakadas noch auch die des Alkman und Stesichoros die Grenzlinien des Schönen überschritten hätten (οὐκ ἐκβαίνοντες μὲν τοῦ καλοῦ τύπου). Krexos aber und Timotheos und die übrigen Dichterkomponisten dieser Zeit seien rücksichtsloser (φορτικώτεροι) gewesen, mit Absichtlichkeit auf Neuerungen ausgegangen (φιλόκαινοι) und hätten sich auf das geworfen, was der Menge gefalle (φιλάνθρωπον), und ihre Virtuosität hervortreten lassen (τὸ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον, eigentlich »um die Wette«); so sei es gekommen, daß die Beschränkung der Musik auf wenige Stufen (ὀλιγοχορδία) und ihre Einfachheit (ἁπλότης) und ihr Ernst (σεμνότης) ganz und gar veralteten (παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι).«

Im 21. Kapitel, wo Plutarch ebenfalls auf die durch Timotheus repräsentierte neue Richtung zu sprechen kommt und wo auch ein anderer Hauptvertreter derselben, Polyeidos, namhaft gemacht ist, spricht er ziemlich verächtlich von Flickschusterei (καττύματα) und von zerbröckelten Melodien (κεκλασμένα μέλη, was wörtlich den mittelalterlichen cantus fracti entspricht, dem Zerbrechen der großen Linien der Melodieführung durch allerlei Schnörkelwerk [Variierung]). Zugleich macht er darauf aufmerksam, daß eine sorgfältigere Untersuchung ergebe, daß Buntgestaltigkeit (ποικιλία) auch der älteren Musik nicht fremd gewesen sei, daß dieselbe aber früher mehr auf rhythmischem Gebiete sich entwickelt und besonders in der Instrumentalbegleitung reichere Formen der Auszierung angenommen haben (τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν); die Alten hätten mehr Geschmack an komplizierter Rhythmik gefunden, die Neueren hätten sich mehr der Ausschmückung der Melodie zugewandt (οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς [MS. φιλομαθεῖς, Westphal φιλότονοι], οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι). An anderer Stelle, nämlich Kap. 15 spricht zwar Plutarch nicht speziell von der Zeit des Timotheus sondern nur allgemein von Gegensätzen der älteren und neueren Musik; da indessen der Stil dieser Zeit der Entartung zum Virtuosentum derjenige der Folgezeit bis zum Untergange der antiken Kultur geblieben ist, wenigstens keinerlei Anzeichen für eine andersartige Wandlung vorliegen, so dürfen wir unbedenklich die völlig entsprechenden Äußerungen ebenfalls hiefür heranziehen.

Plutarch sagt da nämlich, daß die Alten bei der Musik wie bei bei allen anderen Künsten (ἐπιτηδεύμασι) auf würdevolle Haltung (ἀξία) gesehen hätten; die jetzige Zeit (οἱ δὲ νῦν) ergehe sich zwar in Lobeserhebungen ihrer Würde (τὰ σεμνὰ αὐτῆς παραιτησάμενοι), bringe aber statt jener männlich maßvollen und erhabenen (ἀνδρώδους καὶ θεσπεσίας) und den Göttern genehmen (θεοῖς φίλης) eine trostlose, zerbrochene (κατεαγυῖαν) und tändelnde Musik (κωτίλην) auf das Theater.« Pollux (IV. 65—66) erklärt zwei den Gebrauch überflüssigen Schnörkelwerks der Melodie geißelnde Ausdrücke (τὸ μέντοι σιφνιάζειν καὶ χιάζειν, τὸ περιέργοις μέλεσι χρῆσθαι) als bezugnehmend auf Demokritos von Chios und Philoxenides von Siphnos, der auch Hypertonides genannt wurde, ein Wort, das wohl auf den übermäßigen Gebrauch hoher Töne hinweist. Mit diesen beiden zusammen nennt er den Phrynis, Sohn des Kamon, dessen künstlich gewundenen Melodien (μέλη πολυκαμπῆ) von den Komödiendichtern mit verrenkten Gliedmaßen verglichen wurden. Sicher ist wohl δυσκωλόκαμπτος statt δυσκολόκαμπτος zu lesen, da der Komiker Pherekrates in seinem »Cheiron« die Musik redend einführt, welche sich über die Mißhandlungen seitens der Reformer dieser Zeit beklagt und dabei von Phrynis aussagt, daß er sie wie einen Kreisel gedreht, gebogen (κάμπτων) und gewunden (στρέφων) und ganz verdorben habe (Plutarch De musica 30).

Phrynis von Mitylene ist wohl von dieser ganzen Gruppe der epochemachenden Neuerer der älteste; er war der Lehrer des Timotheos, seinerseits Schüler des Aristokleides von Antissa, eines der letzten Ausläufer der lesbischen Kitharodenschule Terpanders. Nach den Scholien zu Aristophanes Wolken 971 siegte Phrynis zuerst bei dem musischen Agon in dem von Perikles erbauten Odeion (c. 440) unter dem Archontat eines Kallias; da kein Kallias für diesen Zeitpunkt nachweisbar ist, so vermutet Otfried Müller (Gesch. d. gr. Litt. II. 264), daß statt Kallias Kallimachos zu lesen ist. Eduard Meyer Gesch. des Alterthums IV. 181 nimmt als das Jahr dieses Siegs des Phrynis vielmehr 456 an und erhält den Namen Kallias aufrecht. Die Blüte des Phrynis fällt in die Zeit des peloponnesischen Krieges. Aristoteles hat von Phrynis' historischer Bedeutung eine hohe Meinung (Metaphys. 993 b. 15): »εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πόλλην ἂν μελοποιίαν οὐκ εἴχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρῦνις Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο« (»ohne Timotheus hätten wir viele schöne Melodien nicht, aber ohne Phrynis wäre Timotheus nicht erstanden«). Auch Plutarch De musica 6 rechnet von Phrynis ab eine neue Epoche: »ἡ κατὰ Τέρπανδρον κιθαρῳδία καὶ μέχρι τοῦ Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἁπλῆ τις οὖσα διετέλει« (»die Kitharodie zur Zeit des Terpander und bis zum Auftreten des Phrynis war durchaus einfach gehalten«).

Die außerordentliche Bedeutung der Musik und des Dithyrambus für das geistige Leben und die gesamte Entwicklung der griechischen Kultur bezeugt nicht nur die ununterbrochene heftige Polemik der Komödie und der Philosophen sondern ebenso z. B. die parische Chronik, die ihr fast ein lebhafteres Interesse widmet als der Tragödie (Ed. Meyer Gesch. d. griech. Alterthums IV. S. 181).

Der zweite in der Reihe der Novatoren war Melanippides von Melos, der zuletzt am Hofe des Peredikkas von Mazedonien (454 bis 414) lebte und 412 starb (Christ S. 139). Er war der Enkel des älteren Melanippides, der zur Zeit Pindars blühte und nach Plutarch De musica 30 Dithyrambendichter war. Seit dem älteren Melanippides datiert nach Plutarch die gänzlich veränderte Stellung der Auleten, die vorher vom Dichter, jetzt aber vom Agonotheten direkt engagiert wurden und als Konkurrenten um Siegespreise neben die Dichter traten. Der jüngere Melanippides ist nach Plutarch »Melopoios«, d. h. mehr Musiker als Dichter und gehört zu denen, welche die Zahl der Saiten der Kithara vermehrt haben sollen. Pherekrates schreibt ihm, wie bereits früher erwähnt, ebenso wie dem Timotheos 12 Saiten zu, was wir als problematisch hinnehmen mußten. Da Pherekrates dem Phrynis 12 Skalen (δώδεκα ἁρμονίας) auf fünf Saiten (ἐν πέντε χορδαῖς) zuschreibt, so dürfen wir seinem Bericht nicht zu buchstäblich trauen. (Westphal läßt merkwürdiger Weise die Stelle unemendiert, übersetzt aber einfach »12 Saiten«). Vielleicht enthält aber die Zeile des Pherekrates »χαλαρωτέραν τ᾽ ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα« einen Hinweis, daß Melanippides tiefere Saiten auf seiner Kithara angebracht hat (χαλαρός ist Terminus für Skalen tieferer Tonlage). Dann müßten wir konstatieren, daß dieses Beginnen anscheinend keine Nachfolge gefunden hat.

Der ebenfalls von Pherekrates verspottete Kinesias wird auch von Aristophanes in den »Vögeln« (1372) und »Wolken« wegen seiner schwülstigen aber inhaltlosen Sprache verspottet. Auch Plato (Gorgias p. 501 e) spricht ihm ernste künstlerische Absichten ab und stellt ihn als einen Künstler dar, der nur um die Gunst der Menge buhlt. Pherekrates schreibt seiner Musik aus der Tonart fallende Umbiegungen zu (ἐξαρμονίους καμπάς), so daß bei ihm »rechts und links vertauscht scheinen« (Ἀριστέρ᾽ αὐτοῦ φαίνεται τὰ δέξια).

Zu außerordentlichem Ansehen gelangte Philoxenos von Kythera (440—380), der als Kriegsgefangener nach Athen kam und dort zunächst Sklave, dann Schüler des Melanippides wurde. Später lebte er am Hofe des Dionysios I. zu Syrakus, wechselnd sich seiner Gunst erfreuend und für zu freimütiges Wesen durch Zwangsarbeit in den Steinbrüchen bestraft. Von seinen Dithyramben war besonders der Κύκλωψ berühmt, der die Sage von Acis

und Galathea behandelte. Athenäus (XIV. 643) hat uns ein längeres Bruchstück eines Δεῖπνον überschriebenen Dithyrambus von Philoxenos aufbewahrt, das geeignet ist, von der Beschaffenheit der späteren Dithyramben einen Begriff zu geben; dasselbe leistet an Schwulst und Häufung sinnloser Wortbildungen das menschenmögliche und geht damit weit über die gelegentlichen derartigen Scherze der Komödie (das sogenannte φλαττοθρατ) hinaus. So lautet z. B. eine Zeile (in einem Wort):

πυρβρομολευκερεβινθοακανθουμικτριτοαδου.

Dieser philoxenische Text scheint allerdings schlagend zu beweisen, daß der Text nur noch gänzlich bedeutungslose Unterlage für die Entfaltung der melodischen und rhythmischen Mittel der Musik geworden war. Der Komiker Antiphanes (c. 390) preist aber den Philoxenos als einen »Gott unter den Menschen« und als den Meister der wahren Musik (Athenäus a. a. O.):

. . . . θεὸς ἐν ἀνθρώποισιν ἦν
ἐκεῖνος, εἰδὼς τὴν ἀληθῶς μουσικήν,

hebt auch als besonderen Vorzug seine Wortneubildungen hervor:

. . . . πρώτιστα μὲν γὰρ ὀνόμασιν
ἰδίοισι καὶ καινοῖσι χρῆται πανταχοῦ.

Sollte das nicht purer Spott sein?; Otfried Müller nimmt das Lob als völlig ernst gemeint (II. 263).

Nach Plutarch De musica 30 verzeichnet Aristophanes (wo?), daß Philoxenos zuerst Monodien in den Dithyrambus eingeführt habe (»ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο«). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß damit auch die Kithara- oder Lyrabegleitung für die monodischen Einlagen in den Dithyrambus Eingang fand. Die Dithyramben des Philoxenos wurden wie die des Timotheus noch zur Zeit des Polybius (IV. 20) also im 2. Jahrh. v. Chr. alljährlich von den Arkadern im Theater aufgeführt (vgl. S. 69).

Am hellsten von allen strahlte aber der Ruhm des Timotheus von Milet (geb. 477, gest. 357). Wie Philoxenos den Dithyrambus durch Aufnahme von Monodien dem Nomos annäherte, so tat Timotheus, wohl sogar vor Philoxenos, den umgekehrten entscheidenden Schritt, daß er den Chorgesang in den kitharodischen Nomos aufnahm. Clemens Alexandrinus berichtet (Stromata I. 308): »νόμους πρῶτος ᾖσεν ἐν χορῷ καὶ κιθάρᾳ Τιμόθεος«. Der Ruhmesglanz des Timotheus begann mit seinem Siege über seinen ehemaligen Lehrer Phrynis, dessen er sich selbst in einem erhaltenen Fragment rühmt. In einem anderen Fragment preist er sich stolz als Vertreter des neuen Stils (Athenäus III. 122 d):

Οὐκ ἀείδω τὰ παλαιά· τὰ γὰρ ἁμὰ κρείσσω·
Νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει· τὸ πάλαι δ' ἦν
Κρόνος ἄρχων. ἀπίτω μοῦσα παλαιά.

Pausanias (III. 12. 10) erzählt, daß die Spartaner die Kithara des Timotheus in der Skias aufhängten, nachdem sie ihn verurteilt, weil er den 7 Saiten der Kithara 4 neue hinzugefügt. Nach Athenäus XIV. 636 gelang es aber dem Timotheus, das Schicksal der Wegschneidung der überzähligen Saiten abzuwenden, indem er auf eine Apollon-Statuette hinwies, die eine Lyra mit der gleichen Saitenzahl in der Hand hielt. Das von Boethius (I. 1 V. 182) mitgeteilte lakonische Dekret ist nicht echt. (Vgl. Boeckh De metr. Pind. S. 280: »Quale est decretum adversus Timotheum Milesium quod ubi invenitur qui ignorant discere poterunt ex Stud. 1808 P. II p. 384 Add. Chishull Antt. Asiatt. p. 128. Casaub. ad Athen. T. IV p. 610 seq. ed. Schweigh, ubi plura invenies«).

Stephan von Byzanz zählt als Werke des Timotheus auf: 18 Bücher Νόμοι κιθαρῳδικοί in 8000 Versen und weiter προνόμιοι αὐλῶν in 1000 Versen. Aus dem 15. der ψaristotelischen Probleme wissen wir, daß der neuere Dithyrambus die Strophenform aufgab und durchkomponiert wurde; er wurde ferner dem Nomos auch darin ähnlich, daß er in reicherem Maße tonmalerische Elemente aufnahm (μιμητικοὶ ἐγένοντο); die erhöhten Anforderungen an die Technik machten die Ausführung durch die Dilettantenchöre der freien Bürger unmöglich und überantworteten ihn definitiv den Fachkünstlern. (Otfried Müller II. 267) »Die Naturerscheinungen und Thätigkeiten, die er beschrieb, wurden durch Tonweisen und Rhythmen und durch pantomimische Gestikulationen der darstellenden Künstler (ähnlich wie in den nun veralteten Hyporchemen) nachgeahmt« (vgl. Plato Polit. III. 397, wo von Nachahmung von Donnerschlägen, Wind, Hagelwetter, Wagenrasseln, Hundegebell, sowie der Stimmen der Vögel u. a. die Rede ist). Doch machte bereits nach dem Bericht des Hegesandros bei Athenäus VIII. 338 ein Parasit Namens Dorion die blasierte Bemerkung, er habe schon in manchem brodelnden Kochtopfe heftigere Stürme gesehen, als hier Timotheus in seinem Nautilos zuwege bringe. Leider ist der neueste Papyrusfund (1902), eine Dichtung, die U. von Willamowitz-Möllendorff als die »Perser« des Timotheus identifiziert hat, nicht mit Musiknoten versehen, und entbehrt daher unsere Vorstellung von der Musik der Virtuosen-Epoche noch immer jeder positiven Grundlage.

Eine bezüglich der Umgestaltung des Dithyrambus weiter ergänzend orientierende Bemerkung knüpft Plutarch De musica 28 an den Namen des Krexos, eines Zeitgenossen des Timotheus. Krexos

nahm nämlich auch die Parakataloge, die gelegentliche Umbrechung des Gesangs durch mit Begleitung der Kithara gesprochene Verse in den Dithyrambus auf, wie diese ja schon längst vor ihm in die Tragödie Aufnahme gefunden hatte.

Als derjenige, welcher die Verkünstelung der Technik auf die Spitze getrieben, wird Polyeidos genannt, dessen Stil Plutarch als Flickschusterei bezeichnet. Einem Schüler des Polyeidos, dem Philotas, gelang es, den Timotheos in der Gunst des Publikums auszustechen. Als sich Polyeidos dieses Sieges seines Schülers rühmte, wies ihn der angesehene Kitharist Stratonikos mit den Worten zurecht, er übersehe, daß Philotas nur Urteile veranlasse, Timotheus aber Gesetze gebe (»θαυμάζειν ἔφη εἰ ἀγνοεῖς ὅτι αὐτὸς μὲν ψηφίσματα ποιεῖ Τιμόθεος δὲ νόμους« Athenäus VIII. 352).

Ein paar Namensnennungen mögen noch das Bild dieser Epoche vervollständigen, nämlich Telestes von Selinunt, der ein poetischer Gegner des Melanippides war, aber durch häufigen Wechsel der Rhythmen und Tonarten sich ebenfalls als Neuerer erwies (er siegte 401 im dithyrambischen Agon), ferner der als Dramatiker genannte Ion von Chios, Likymnios von Chios (der Lese-Dithyramben [ἀναγνωστικά] aufbrachte) und Diagoras von Melos. Natürlich fehlte es auch nicht an Dichterkomponisten konservativerer Richtung; als solche macht Plutarch (De musica 21, 31) namhaft einen Andreas von Korinth, Thrasyllos von Phlius, Pankrates (der an dem Stile des Pindar und Simonides festhielt), Telephanes von Megara, den Feind der Syrinx auf dem Aulos, Dionysios von Theben, Lampros, Telesias von Theben; vielleicht gehören auch Dorion und Antigenides in diese Kategorie, deren Schüler einander gegenseitig befehdeten (Plutarch De musica c. 21).

Von einer weiteren Entwicklung der griechischen Musik nach dem Zeitalter des Timotheos kann nicht mehr gesprochen werden. Der verkünstelte Virtuosenstil blieb in der ferneren Produktion der herrschende bis zum gänzlichen Untergange der antiken Kultur. Sein mimetischer Charakter erfuhr wohl noch eine Steigerung in den Pantomimen der römischen Kaiserzeit, in welchen ein verbindender Text nur eine ganz untergeordnete Rolle spielte oder ganz verschwand, aber der mimische Tanz nach der Schilderung Lucians (περὶ ὀρχήσεως) Hand in Hand mit einer stark ausdrückenden Musik ging (vgl. S. 20).

Das 4. Jahrhundert v. Chr. nimmt bereits überwiegend auch auf dem Gebiete der Künste einen rückschauenden, theoretisierenden Charakter an. Die Ära der Philosophen, der Theoretiker und Historiker beginnt. Die hellenische Kunst und die hellenische Bildung hören auf, etwas werdendes, wachsendes zu sein, gestalten sich vielmehr im Bewußtsein der Gebildeten mehr und mehr zu

einem im Laufe der Zeiten angehäuften wertvollen Besitz, den man kodifiziert und zu erhalten trachtet, ohne ihn mehr eigentlich vergrößern zu können. Das tritt besonders hervor nachdem Alexanders des Großen indischer Feldzug die griechische Kultur über weite Strecken Asiens und Afrikas verbreitet hat und Alexandria der neue Zentralpunkt der griechischen Kultur geworden ist. Die Anlegung allumfassender Bibliotheken und die Inangriffnahme kritischer Bearbeitungen und Glossierungen der immensen Schätze der griechischen Literatur drückte einem neuen Zeitalter, dem alexandrinischen seinen Stempel auf. Die Produktion als solche tritt immer mehr in den Hintergrund, nur die Nachahmung der Alten erhält den Schein der weiterbestehenden Produktion aufrecht. Sowohl die Dramen der großen Klassiker als auch die lyrischen Werke der guten alten Zeit, ja die Nomen bis zurück zu Olympos stehen nicht nur in ehrendem Andenken, sondern werden, wie es scheint, sogar noch bis in die Zeit Plutarchs (1.—2. Jahrh. n. Chr.) aufgeführt und applaudiert. Nach den Nachweisen C. v. Jans nahmen die Konzerte einen geradezu historisch-demonstrativen Charakter an, indem die Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung aufgeführt wurden.

Wenn wir der Nachblüte der griechischen Musik in Alexandria und Rom keine Sonderbetrachtung widmen, so ist dafür in erster Linie der Umstand bestimmend, daß dieselbe durchaus nur Epigonentum ist und von den maßgebenden Schriftstellern dieser späteren Zeit durchaus als solches behandelt, nämlich ignoriert wird. Eine gewisse Selbständigkeit scheint zwar den Anfängen der lateinischen Poesie zugesprochen werden zu müssen, deren rhythmische Grundlage, der vierhebige Vers mit variablen Senkungen die Annahme nahe legt, daß er zum Singen bestimmt war. Doch wissen wir darüber gar nichts Bestimmtes und die Metriker sind auch noch keineswegs einig z. B. über die rhythmische Natur des saturninischen Verses. Jedenfalls gelangte aber die griechische dramatische Dichtung bereits im 4. Jahrhundert auch nach Rom. Im 3. und 2. Jahrhundert entwickelte sich eine lateinische Tragödie und Komödie (Livius Andronikus, Nävius, Pacuvius, Accius, Ennius, Plautus, Terenz), doch ist dieselbe in Stoffgebiet und Behandlung nichts anderes als eine Imitation der spätern griechischen, nur daß anscheinend die Rolle des Chors noch mehr zurückgegangen ist. Mit der Eroberung Korinths (146) und der Proklamation Griechenlands als römische Provinz trat aber in Rom an die Stelle der Nachahmung der griechischen Kunst durch die römische vielmehr der direkte Import der griechischen Kunst selbst. Griechische Schauspielertruppen und griechische Auleten und Kitharisten

erschienen in Rom, und wie die ganze Bildung der Römer nun einen griechischen Anstrich annahm, so ging vor allem die Musikübung ganz und gar in die Hände von Griechen über. Um die Anfänge einer römischen Musikliteratur, so gering dieselben auch gewesen sein mögen, war es damit geschehen, und fortan ist auch Rom wie Alexandria nur eine Stätte, wo die Denkmäler der klassischen Zeit des Griechentums bewundert, bewahrt und nachgebildet werden. Auch die im letzten Jahrzehnt der Republik entstehende Lyrik des Catull, Tibull und Horaz ist nichts als eine zum Teil sogar sklavische Nachbildung der Dichtungen der äolischen Meliker (Alkäos, Sappho, Anakreon). Es ist wohl anzunehmen, daß Gevaert recht hat, wenn er voraussetzt, daß diese römische Lyrik ebenso wie die griechische für den Gesang geschrieben war; aber ob dabei alte Weisen der Griechen zur Anwendung kamen, oder aber neue in den alten Rhythmen erfundene, vermag niemand zu sagen. Erhalten ist von solchen Melodien nichts.

Wir sind daher am Ende unserer Betrachtung der historischen Entwicklung der Musik des Altertums angelangt und wenden uns nunmehr der eingehenderen Erörterung des Tonsystems der Griechen zu, wie dasselbe durch die bereits früher angeführte lange Reihe von Theoretikern uns überliefert ist. Da von diesen Schriftstellern die ersten in der Zeit gelebt haben, wo die dramatische Dichtung ihren Höhepunkt überschritten hatte und die Musik ins Virtuose ausartete, die letzten aber in der Zeit des Untergangs der antiken Kultur schrieben, so bildet der zweite Teil doch in gewissem Sinne auch eine zeitliche Fortsetzung der Geschichte der griechischen Musik, die eben in nachklassischer Zeit, wie gesagt, mehr rückschauend und theoretisierend als schöpferkräftig und formenbildend gewesen ist.

II. Buch.

Die antike Theorie der Musik.

V. Kapitel.

Die Skalenlehre.

§ 17. Die ältesten Skalen.

Der erste Teil unserer Untersuchungen hat uns wiederholt auf die in der praktischen Musikübung der Griechen angewandten Tonleitern geführt und gezwungen, auf Details einzugehen, deren systematische Begründung in zusammenhängender Darstellung wir dem zweiten Teile aufsparen mußten. Dieser wird daher hie und da schon Dagewesenes wiederholen, doch nicht ohne für das volle Verständnis wichtige Ergänzungen. Nur bezüglich der mutmaßlichen Beschaffenheit der älteren Enharmonik, wie sie Olympos aus Asien nach Griechenland gebracht haben mag, wollen wir uns mit den Deutungen begnügen, welche ich bereits beigebracht habe. Da diese ältere Enharmonik offenbar den späteren Theoretikern, welche uns von ihr Kunde geben, nicht mehr ihrem Grundwesen nach voll verständlich war, so wollen wir nicht wiederholen, was nur Konjektur sein kann. Es genüge, ins Gedächtnis zurückzurufen, daß es sich dabei um die archaistische halbtonlose pentatonische Melodik gehandelt haben wird, deren Spuren sich außer in diesen lediglich theoretischen Notizen bekanntlich in erhaltenen Melodien sehr hohen Alters sowohl im äußersten Osten (in China und Japan) als im Westen (in Schottland und Wales) nachweisen lassen. Nach der Darstellung des Plutarch wäre diese altertümliche Art der Melodik zur Zeit des Olympos für Griechenland ein Zurückgreifen auf einen Standpunkt der Musikkultur gewesen, welchen die griechische Musik bereits überschritten hatte, sofern durchaus von einem willkürlichen Auslassen von zwei Stufen einer geschlossenen siebenstufigen Skala der Art der heute üblichen gesprochen wird. Natürlich zwingt nichts, hierin Plutarch streng zu glauben, da anderweite Angaben (Philolaos bei Nikomachus u. a.) vielmehr zu der Annahme zwingen, daß die Zeit,

welcher die im griechischen Tempeldienste noch in klassischer Zeit gesungenen altertümlichen Weisen entstammen, wirklich noch nicht die volle siebenstufige Skala besaß, sondern ihre Melodien in der stufenärmeren halbtonlosen Pentatonik erfand.

Auch die ältesten Nachrichten über die allmählich aufkommenden Schemata der Melodiebildung innerhalb der geschlossenen siebenstufigen diatonischen Skala enthalten zweifellos manches Legendarische. Aber diese Abgrenzungen der sogenannten Oktavengattungen (εἴδη τοῦ διὰ πασῶν) oder Tonleitern (ἁρμονίαι) bilden einen so bedeutenden Teil der gesamten antiken Musiktheorie, daß wir ihrer Aufweisung an erster Stelle einen breiteren Raum gönnen müssen.

Man pflegt wohl diese aus der Grundskala herausgeschnittenen ihrer inneren Struktur nach (bezüglich der Ordnung der Halbton- und Ganztonstufen) verschiedenen Oktavskalen mit unserer Dur- und Molltonleiter kurzweg auf eine Stufe zu stellen. Das ist aber keineswegs ohne Einschränkung richtig. Zum mindesten ist es falsch zu sagen, die Griechen und auch das Mittelalter hätten statt unserer zwei Tongeschlechter Dur und Moll sieben oder noch mehr Unterscheidungen ähnlichen Sinnes gekannt. Zuvörderst muß bemerkt werden, daß eine einstimmige unbegleitete Melodie überhaupt keineswegs so zweifellos Moll- oder Dur-Charakter hat, wie man wohl gemeiniglich meint. Die Entwicklung der neueren Musik seit dem 10. Jahrhundert unserer Zeitrechnung hat durch die Mehrstimmigkeit gewisse Gewöhnungen für die Gliederung und besonders für die Schlußbildung der Melodien erzeugt, die wir erst einmal ganz abtun müssen, wenn wir bezüglich der Skalen des Altertums nicht zu sehr schiefen Urteilen kommen wollen. Um es kurz zu sagen, worauf es ankommt: wir gehen heute von der Ansicht aus, daß der Anfangs- und Schlußton einer Melodie oder eines Teils einer solchen als Grundton eines auf diesem Tone aufgebauten Dur- oder Mollakkordes sein müsse. Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters hat erweislich auf eine manchmal geradezu als Vergewaltigung zu bezeichnende harmonische Behandlung altüberkommener und mit Pietät konservierter Melodien geführt, da mehr und mehr sich das Bedürfnis herausstellte, den Schlußakkord auch zu dem zu stempeln, was wir heute die tonische Harmonie oder den zentralen Klang der Harmonie des Stückes nennen. Der Widerstreit der sich immer fester gestaltenden Prinzipien der die Musik unseres Zeitalters beherrschenden Harmoniebewegung hat bekanntlich zum gänzlichen Untergange der sogenannten aus den antiken Skalen herausgewachsenen »Kirchentonarten« geführt und damit ist auch

das Verständnis für das Wesen der antiken Skalen verloren gegangen.

Erste Bedingung für das Verständnis der antiken Skalen ist also, daß man diese Neigung bekämpft, den Grenzton der Skala als Grundton einer tonischen Harmonie zu verstehen. Freilich würde man aber ohne Not viel zu weit gehen und sich wiederum auf der andern Seite das Verständnis der antiken Melodik verbauen, wenn man annehmen wollte, daß die Alten nicht doch ähnlich wie wir harmonische Beziehungen zwischen den Tönen der Melodie aufgefaßt hätten. Daß in dieser Richtung ein prinzipieller Unterschied zwischen unserem Musikhören und demjenigen nicht nur der Griechen sondern auch aller andern alten Kulturvölker und selbst der von der europäischen Kultur noch wenig beeinflußten Naturvölker nicht existiert, beweist der Umstand, daß dieselbe Form der Grundskala, nämlich die abwechselnd nach 2 und 3 Ganztönen einen Halbton einschaltende, überall angetroffen wird, sobald das primitive Stadium der halbtonlosen Pentatonik überwunden ist:

C D E F G A H c d e f g a h c′ d′ usw.

Auch bei den Griechen ist diese (natürlich ohne den Begriff der absoluten Tonhöhe dabei in Frage zu ziehen) der selbstverständliche Untergrund, auf welchem ein mannigfach gegliedertes Tonsystem allmählich sich aufbaut.

Die Grundlage der griechischen Skalentheorie bildet die Unterscheidung der

dorischen, phrygischen und lydischen Tonart.

Das beweist sowohl die griechische Notenschrift als auch der Haupttext aller von den Skalen handelnden theoretischen Schriften.

Meiner Ansicht nach hat man eine von Athenäus (XIV. 624 D) konservierte Auslassung des Heraklides Pontikus zu unnatürlicher Bedeutung aufgebauscht; dieselbe wendet sich nämlich mit stark hellenistisch nationaler Tendenz gegen die beiden »asiatischen« Tonarten Phrygisch und Lydisch und versucht, denselben ihren Platz neben dem Dorischen als Haupttypen der Melodiebildung streitig zu machen: »Ἡρακλείδης δ᾽ ὁ Ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ μουσικῆς οὐδ᾽ ἁρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον. ἁρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς· τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη· Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας . . . τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελῳδίας ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο Δώριον ἐκάλουν ἁρμονίαν· ἐκάλουν δὲ καὶ Αἰολίδα ἁρμονίαν ἣν Αἰολεῖς ᾖδον· Ἰαστὶ δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον ἣν ἤκουον ᾀδόντων τῶν Ἰώνων«, also: »Heraklides Pontikus sagt im

3. Buche seines Werkes über die Musik, daß eigentlich weder das Phrygische noch das Lydische Tonarten genannt werden dürften. Es gebe drei Tonarten, wie es drei Stämme der Hellenen gebe, die Dorier, Äolier und Ionier. Die den Doriern vertraute Art nannte man Dorisch, die bei den Äoliern übliche Äolisch, und die den Ioniern abgelauschte Iastisch«.

In dem »οὐ δεῖν καλεῖσθαι« liegt ja deutlich ein versuchter Widerspruch gegen einen allgemein angenommenen Gebrauch, auch steht außer Zweifel, daß Heraklides seinen Zweck, die äolische und ionische Tonart statt der phrygischen und lydischen in den Mittelpunkt des Systems zu rücken, nicht erreicht hat. Nach wie vor blieben vielmehr Phrygisch und Lydisch neben der dorischen Tonart die Grundpfeiler der Skalenlehre. Einzig und allein eine sicher auf dieselbe Auslassung des Heraklides zurückzuführende Notiz des Pollux (IV. 65) bezeichnet sogar in noch bestimmterer Form die drei Tonarten Dorisch, Ionisch und Äolisch als die »ersten«, fügt aber sogleich die phrygische und lydische hinzu, ja auch die »lokrische«, die »Erfindung des Philoxenos«. Sollen auch diese drei zu den ältesten gehören? Da mit Philoxenos doch wohl der bekannte Neuerer im 4. Jahrhundert gemeint sein soll, so wird die ganze Aussage recht problematisch, zumal die mixolydische Skala fehlt, die als Erfindung der Sappho mindestens doch viel älter ist als lokrische des Philoxenos. Die Stelle lautet: »Ἁρμονίαι δὲ Δωρὶς Ἰὰς Αἰολὶς αἱ πρῶται καὶ Φρύγιος δὲ καὶ Λύδιος καὶ Λοκρικὴ Φιλοξένου τὸ εὕρημα«. An einer andern Stelle, wo Pollux die ionische Tonart nennt (IV. 78): »καὶ ἁρμονία μὲν αὐλητικὴ Δωριστὶ καὶ Φρυγιστὶ καὶ Λύδιος καὶ Ἰωνικὴ καὶ σύντονος Λυδιστὶ ἣν Ἄνθιππος ἐξεῦρεν«, erscheint Ionisch korrekter nach den drei Hauptskalen in Gesellschaft der syntonolydischen, der »Erfindung des Anthippos«. Schwerer könnte ins Gewicht fallen, daß Pratinas, einer der ältesten Tragödiendichter (vor Äschylos) in einer von Athenäus überlieferten Stelle zweierlei Form der ionischen mit der äolischen Tonart nennt (XIV. 624 F): »καὶ Πρατίνας δὲ πού φησι·

. . . . μήτε
σύντονον δίωκε μήτε
τὰν ἀνειμέναν Ἰαστί
μοῦσαν. ἄλλα τὰν μέσαν
σφῶν*) ἄρουραν αἰόλιζε
τῷ μέλει·

---

*) (MS. νεῶν).

Von einer σύντονο-ἰαστί ist freilich außer in dieser Stelle sonst nirgend die Rede, und es liegt nur allzunahe, statt Ἰαστί vielmehr Λυδιστί zu vermuten.

Daß die drei Phasen der Entwicklung der Lyrik im 6. Jahrhundert, die ionische, äolische und dorische, außer im Dialekt der Sprache auch in der Melodik sich charakteristisch unterschieden haben werden, ist wohl billig nicht zu bezweifeln; zum mindesten erklärt sich der Versuch des Heraklides, den drei Skalen die Hauptrolle zuzuweisen, durch die Geschichte der Lyrik aufs beste. Freilich konnte aber doch der dorischen Tonart die erste Stelle dadurch nicht strittig gemacht werden, obgleich die dorische Lyrik historisch die letzte Stufe bildete. Selbst Westphal, der aus den Angaben des Heraklides die weitgehendsten Schlüsse gezogen hat, kann doch nicht umhin, die ionische Tonart als »nach-terpandrisch« zu bezeichnen, und zum Beweise des hohen Alters der Aiolis steht ihm auch nur die Berufung auf den Nomos Aiolios des Terpander zur Verfügung (Die Musik des griechischen Altertums [1883] S. 60). Es bedarf aber nur des Hinweises auf Olympos, um das hohe Alter der phrygischen und lydischen Tonart, wenn auch vielleicht zunächst hauptsächlich auf dem Gebiete der Auletik zu erweisen. Athenäus selbst ist auch gar nicht so überzeugt von der grundlegenden Bedeutung der Iasti, da er weiterhin die Meinung vertritt, daß man sie besser nicht als eigentliche ἁρμονία betrachte (XIV. 625 B): »διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστιν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δ' ἔχον οὐκ ἀγεννῆ· διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία« . . . »διόπερ ὑπολαμβάνω, οὐχ ἁρμονίαν εἶναι τὴν Ἰαστί, τρόπον δὲ θαυμαστὸν σχήματος ἁρμονίας«.

Den Grund für diese Einschränkung läßt er einige Zeilen weiter ahnen, wo er von einer richtigen »Harmonia« fordert, daß sie ein eigenes Ethos, einen besonderen Charakter habe und sich nicht nur in der Höhenlage von andern gleichen Charakters unterscheide (Athenäus XIV. 625 D): »καταφρονητέον οὖν τῶν τὰς μὲν κατ' εἶδος διαφορὰς οὐ δυναμένων θεωρεῖν, ἐπακολουθούντων δὲ τῇ τῶν φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τιθεμένων ὑπερμιξολύδιον ἁρμονίαν καὶ πάλιν ὑπὲρ ταύτης ἄλλην. οὐχ ὁρῶ γὰρ οὐδὲ τὴν ὑπερφρύγιον ἴδιον ἔχουσαν ἦθος· καίτοι τινές φασιν ἄλλην ἐξευρηκέναι καινὴν ἁρμονίαν ὑποφρύγιον. δεῖ δὲ τὴν ἁρμονίαν εἶδος ἔχειν ἤθους ἢ πάθους καθάπερ ἡ Λοκριστί· ταύτῃ γὰρ ἔνιοι τῶν γενομένων κατὰ Σιμωνίδην καὶ Πίνδαρον ἐχρήσαντό ποτε, καὶ πάλιν κατεφρονήθη«. Von einer richtigen Harmonia ist also zu fordern, daß sie sich nicht als Transposition einer anderen erweist sondern ihrer internen Struktur nach sich unterscheidet und dadurch einen anderen Charakter bedeutet.

Plutarch streift in den von den Oktavskalen handelnden Kapiteln 15—16 seiner Schrift De musica gleichfalls die Iasti, die er der 'Επανειμένη Λυδιστί sehr nahe stehend nennt; letztere, das Gegenteil der mixolydischen Skala, sei von dem Athener Damon erfunden worden. Von einem höheren Alter der Iasti sagt Plutarch wohlweislich nichts. Doch macht er mancherlei Erfinder namhaft, so nach Aristoxenos für das Mixolydische die Sappho oder aber den Pythokleides, sowie als den Entdecker der wahren Natur der mixolydischen Skala den Athener Lamprokles. Für die lydische Tonart werden als Erfinder außer Olympos auch Anthippos (so nach Volkmann statt des gänzlich unmöglichen weil viel zu späten Melanippides) und Torrebos genannt. Lassen wir die Frage nach den Erfindern auf sich beruhen (die zahlreichen Widersprüche der einzelnen Mitteilungen sind nicht gerade vertrauenerweckend), so handelt es sich nun zunächst darum, die verschiedenen Tonarten ihrer Tonlage und Struktur nach zu erklären.

Beherzigen wir, was Athenäus sagt, daß es bei der Bestimmung der einzelnen Tonarten nicht sowohl auf die effektive Tonhöhenlage derselben ankommt als vielmehr auf den innern Bau der Oktavskalen, und erinnern wir uns dazu unserer Erfahrungen über das Tonvermögen der Kithara und Lyra, so entsteht zunächst die Frage, ob wir für die mancherlei Skalen von Anfang an eine Lage nebeneinander in derselben Grundskala annehmen dürfen oder nicht?

Bellermann (Tonl. u. Musikn. S. 5) weist darauf hin, daß die Κατατομή κανόνος des Mathematikers Eukleides uns zuerst das sogenannte Σύστημα τέλειον ἀμετάβολον mit den vollständigen Namen der Einzelstufen von Proslambanomenos bis Nete hyperboläon entwickelt. Da ein Zweifel an der Echtheit dieser Schrift heute nicht mehr existiert (nachdem die Εἰςαγωγή dem Euklid abgesprochen und ihrem wirklichen Verfasser Kleonides zurückgegeben), wissen wir also bestimmt, daß zum mindesten etwa seit 300 vor Chr. die Theorie der Skalen so weit fortgeschritten war, daß sie an einer durch zwei volle Oktaven geführten Grundskala die sämtlichen Oktavengattungen aufweisen konnte und in der Nebeneinanderstellung der Tetrachorde synemmenon und diezeugmenon auch das Mittel der Erklärung der Modulation (μεταβολή) aufgedeckt hatte. Wir können aber diese Kenntnis mit einiger Wahrscheinlichkeit wenigstens auch noch bis zu Aristoxenos, also noch einige Jahrzehnte weiter zurückdatieren, obgleich die erhaltenen Teile der aristoxenischen Theorie der Harmonik weder von dem Tetrachord hypaton noch von dem Tetrachord hyperboläon

reden. Letztere merkwürdige Tatsache erklärt sich aber hinlänglich durch das systematische Vorgehen des Aristoxenos, der, so lange er nur von den einzelnen Intervallen und von den verschiedenen Teilungen der Quarte usw. redet, sich ausschließlich auf die normale dorische Mitteloktave beschränkt:

e' Nete
d' Paranete
c' Trite diezeugmenon
h Paramese
[*b* Trite synemmenon]
a Mese
g Lichanos
f Parhypate
e Hypate

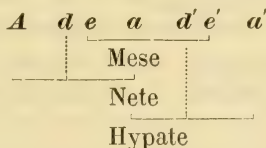
Es geht aber gerade aus der allgemein gehaltenen Fassung mancher Sätze hervor, daß er nicht nur diese drei Tetrachorde (Meson, Synemmenon und Diezeugmenon) im Auge hat, z. B. wenn er sagt (p. 54) daß Tetrachorde, die zu einem und demselben System gehörten, entweder zueinander selbst oder zu einem dritten den Abstand der Quarte, Quinte oder Oktave (also irgendein konsonantes Verhältnis) zeigen müßten. Denn z. B. steht das Tetrachord μεσῶν zu dem συνημμένων in Quartenabstand, zu dem διεζευγμένων in Quartenabstand (und zu dem Hyperboläon in Oktavabstand); die der συνημμένων und διεζευγμένων zeigen zwar Sekundabstand, stehen aber zueinander in Beziehung durch das Tetrachord μέσων zu dem das erstere Quarten, das letztere Quinten bildet (oder auch zu dem Hyperboläon, zu welchem letzteres Quarten- und ersteres Quintenabstand hat. Auch das Tetrachord hypaton und das Tetrachord synemmenon sind durch das Tetrachord meson zueinander durch Konsonanzen in Beziehung zu bringen).

Auch das, was Aristoxenos p. 36 über die 7 Oktachorde oder Oktavengattungen (ἁρμονίαι) sagt, welche keiner seiner Vorgänger weder Pythagoras von Zakynthos noch Agenor von Mitylene ordnungsmäßig entwickelt habe, weist, da es sich nicht auf Transpositionen bezieht (davon redet erst der folgende Absatz), bestimmt auf ein Nebeneinander dieser verschiedenen Skalen in derselben Grundskala hin. Der Abschnitt von den τόνοι aber, den Transpositionsskalen, bestimmt ja ausdrücklich, wieviel die eine höher liegt als die andere. Obgleich der Abschnitt verdorben ist, so hat er doch unzweifelhaft die Lage der Skalen übereinander zum Gegenstande und nicht etwa nur Umstimmungen innerhalb einer einzigen Oktave. Das geht mit Bestimmtheit aus den Angaben

über die fehlerhaften Aulosstimmungen hervor. Die Stelle muß lauten: »Οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον μὲν τὸν ὑποδώριον (das spätere Hypolydische, *Gis*moll), ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτου τὸν δώριον (*A*moll), τοῦ δὲ δωρίου τόνῳ τὸν φρύγιον (*H*moll), ὡσαύτως δὲ καὶ τοῦ φρυγίου τὸν λύδιον (*Cis*moll) ἑτέρῳ τόνῳ, τούτου δ' ἡμιτονίῳ τὸν μιξολύδιον (*D*moll). ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις τὸν ὑποφρύγιον (*Fis*moll) αὐλὸν (τόνον?) προστιθέασι ἐπὶ τὸ βαρύ«. Die fehlerhaften Intervallmaße der Aulosstimmungen sind:

Mixolydisch	
	3 Diesen statt $^1/_2$ Ton
Lydisch	
	3 Diesen statt $^1/_1$ Ton
Phrygisch	
	$^1/_1$ Ton
Dorisch	
	3 Diesen statt $^1/_2$ Ton
Hypodorisch (= Hypolydisch)	
	3 Diesen statt $^1/_1$ Ton
Hypophrygisch	

Für solche räumlich breitere Vorstellung der Lage der Transpositionsskalen übereinander spricht auch die Stelle pag. 40 bei Aristoxenos, wo er eine Lehre von der δύναμις (Stufe der Skala) und dem μέγεθος (absolute Tonhöhe) andeutet, aus der die Ptolemäische Lehre von δύναμις und θέσις herausgewachsen ist. Denn er sagt da, daß die Notenzeichen über die verschiedenen Bedeutungen, die ein und derselbe Ton in verschiedenen Skalen haben könne (δυνάμεων διαφορᾶς), nichts aussagten sondern lediglich seine absolute Höhe (μέγεθος) anzeigten, und daß daher dasselbe Zeichen eine Nete, Mese oder Hypate bedeuten könne. Nehmen wir auch nur für einen Ton z. B. das *a* diese drei Bedeutungen an, so ergeben dieselben bereits einen Umfang von zwei Oktaven:



so daß offenbar zum mindesten das Systema teleion von 2 Oktaven dem Aristoxenos im Sinne liegt.

Leider bricht das zweite Buch der Harmonik mit der Aufzählung der 3 Quartengattungen ab, so daß uns die nach p. 36 zu erwartende Erörterung der Quinten- und Oktavengattungen nicht erhalten ist. Daß dieselbe ungefähr mit p. 14—15 der Εἰσαγωγή des Kleonides übereinstimmen würde, ja daß die letztere nur eine Reproduktion der

aristoxenischen Fassung sein wird, kann mit ziemlicher Bestimmtheit angenommen werden, da Kleonides, wie erwähnt, durchaus dem Aristoxenos folgt. Wir dürfen daher weiter schließen, daß die Lehre des Aristoxenos noch nicht die Lehre der Teilung der Oktavengattungen in Quinte und Quarte in der Form enthielt, wie sie Gaudentios (p. 19—20) gibt. Wohl aber demonstriert Kleonides die 7 Oktavengattungen nach ihrer Lage in der zweioktavigen Grundskala:

1. Mixolydisch: ***H c d e f g a h***, von Hypate hypaton bis Paramese
2. Lydisch: ***c d e f g a h c′***, von Parhypate hypaton bis Trite diezeugmenon
3. Phrygisch: ***d e f g a h c′ d′***, von Lichanos hypaton bis Paranete diezeugmenon
4. Dorisch: ***e f g a h c′ d′ e′***, von Hypate meson bis Nete diezeugmenon
5. Hypolydisch: ***f g a h c′ d′ e′ f′***, von Parhypate meson bis Trite hyperboläon
6. Hypophrygisch: ***g a h c′ d′ e′ f′ g′***, von Lichanos meson bis Paranete hyperboläon
7. Hypodorisch: ***a h c′ d′ e′ f′ g′ a′*** oder ***A H c d e f g a***, von Mese bis Nete hyperboläon oder von Proslambanomenos bis Mese, auch Lokrisch genannt

Vergleichen wir diese Übersicht mit derjenigen der Transpositionsskalen des Aristoxenos selbst, so fällt auf, daß die Hypotonarten oberhalb der dorischen aufgewiesen werden, weil das Systema teleion in der Tiefe mit *A* sein Ende hat, daher nur noch für das Hypodorische die doppelte Form *A*—*a* oder *a*—*a′* möglich ist. Bei Besprechung der Transpositionsskalen erscheinen dagegen die Hypotonarten als tiefste, da nichts im Wege steht jede derselben ebenso wie die dorische Grundskala als zweioktaviges Systema teleion vorzustellen. Es liegt also keinerlei Widerspruch zwischen beiden Darstellungen vor, die sehr wohl beide bei Aristoxenos selbst so stehen könnten, wenn der die 7 Oktavengattungen betreffende Abschnitt erhalten wäre.

Eine ganz andere Frage ist nun aber, in welcher Tonlage diese verschiedenen Oktavengattungen als praktisch der Melopöie zugrunde gelegte Skalen gefunden und angewendet worden sind. Auch wenn wir dabei von einem Stadium absehen, welches für absolute Tonhöhe noch kein Interesse und Verständnis hatte, sondern an eine

Zeit denken, in welcher durch erhebliche Entwicklung der Technik des Instrumentenbaues sich bereits eine gewisse Konstanz der Stimmung zu entwickeln begonnen hatte, ist diese Frage sehr schwer zu beantworten. Bis zu einem gewissen Grade werden wir zweifellos eine doppelte Grundlage der Entwicklung der Skalen als gleichzeitig möglich und wahrscheinlich anerkennen müssen, nämlich einerseits die Herausbildung ihrer Struktur nach verschiedener Oktavskalen durch Verlängerung einer Skala über die Oktave hinaus und andererseits die Herausbildung derselben durch Intervallverschiebungen innerhalb einer und derselben Oktave. Für die Theorie ist die vollständige Entwicklung sämtlicher 7 Oktavengattungen auf die eine Manier ebenso leicht erweislich und lehrbar wie die andere. Für die praktische Musikübung ergeben sich dagegen gewisse nicht unerhebliche Einschränkungen. Die Singstimme wird leichter innerhalb einer und derselben Oktave alle Formen der Skalenbildung ausführen als in einer Grundskala von zwei Oktaven Umfang; freilich ist dieselbe an keinerlei feste Tonhöhe gebunden und wird daher ohne Skrupel und ohne sonderliche Mühe teils von der einen teils von der andern Möglichkeit Gebrauch machen können und Gebrauch gemacht haben. Warum, ist leicht zu erkennen, wenn man bedenkt, daß die Griechen seit alters bald mit Lyra bald mit Aulos sangen. Der Lyra und Kithara ist es aber entschieden bequemer, verschiedene Tonarten durch Umstimmung einzelner Saiten herzustellen als durch Höher- und Tieferlegung der ganzen Skala. Eine Vermehrung der Saiten zur Gewinnung einer größeren Anzahl nebeneinander liegender Skalen ist ihr nur in sehr beschränktem Maße möglich, da dem die Bedingungen der technischen Herstellung des Instruments widersprechen. Umgekehrt ist es offenbar dem Aulos bequemer, die Tonreihe um eine oder zwei Stufen zu verlängern als innerliche Umstimmungen vorzunehmen. Doch muß zugegeben werden, daß in beschränktem Maße auf beiden Arten der Instrumente ebenfalls beide Prinzipien anwendbar sind. Aus alledem geht mit ziemlicher Gewißheit hervor, daß die Skalen teils in der einen teils in der anderen Form zuerst gefunden sein werden und gewisse höchst merkwürdige Widersprüche in der Charakterisierung der Tonarten als hohe und tiefe beweisen mit Sicherheit, daß das geschehen ist.

Fassen wir zunächst die Kithara und Lyra ins Auge, so haben wir gesehen, daß ohne allen Zweifel die Aufnahme der Trite synemmenon, der chromatischen Stufe über der Mese der erste Schritt über die Achtsaitigkeit des Instruments hinaus gewesen ist. Möglich, daß auch die Auloi früh diese chromatische Stufe haben

aufnehmen müssen, da sie ja notorisch gern zum Zusammenspiel mit der Kithara oder Lyra herangezogen wurden. Aber während die ursprüngliche Kitharatonart die dorische $e-e'$ war, wissen wir, daß die Aulostonart κατ' ἐξοχήν die phrygische gewesen ist ($d-d'$).

Die ausdrückliche Aussage des Athenäus (XIV. 631), daß vor Pronomos für jede Tonart besondere Auloi in Gebrauch waren, deckt sich mit den Angaben des Aristoxenos (S. 169), nach denen jedenfalls sieben in verschiedenen Tönen gestimmte Arten existiert haben müssen. Sehen wir von den durch Aristoteles gerügten Fehlern der Intonation derselben ab, so müssen wir wohl diese sieben Aulosstimmungen sämtlich als auf Umstimmung der Mitteloktave $e-e'$ berechnet ansehen. Dann ergibt sich für die Tonlage der verschiedenen Mesen übereinander die Ordnung (bezw. für die Proslambanomenoi eine Oktave tiefer):

e f g a b c′ d′‖ e′ = mixolydische Stimmung
e fis gis a h cis′‖ dis′ e′ = lydische »
e fis g a h‖ cis′ d′ e′ = phrygische »
e f g a‖ h c′ d′ e′ = dorische »
e fis gis‖ ais h cis′ dis′ e′ = hypolydische »
e fis‖ gis a h cis′ d′ e′ = hypophrygische »
(***e‖ fis g a h c′ d′ e′*** = hypodorische »)

Die hypodorische Stimmung fehlt in des Aristoxenos Angaben; der Name Hypodorisch ist vielmehr der hypolydischen als der nächsttieferen Tonart unter der dorischen (hypo-dorisch) beigelegt, ein älterer Gebrauch, den vermutlich Aristoxenos durch seine Neufundamentierung der Skalenlehre aus der Welt geschafft hat. Das wären also die sieben möglichen Oktavengattungen sämtlich in derselben Tonlage ($e-e'$) wie sie auf der Lyra und Kithara mittels Umstimmung zur Verfügung standen. Durch Vermehrung der Zahl der Grifflöcher ist, wie wir bereits früher erörtert haben, seit der Zeit des Pronomos die Zahl der Auloi verschiedener Stimmung wohl allmählich eingeschränkt worden. In welcher Form diese Reduktion vor sich gegangen, wissen wir aber nicht. Auf der Kithara mag vielleicht der Anfügung höherer Saiten eine Anfügung tieferer vorausgegangen sein; zum mindesten ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Oktavengattungen Dorisch, Phrygisch und Lydisch auf der Kithara zeitweilig durch Anfügung von Saiten für *d* und *c* innerhalb derselben Grundskala nebeneinander liegend existiert haben:

c d e f g a h c′ d′ e′

Da nun aber bestimmt die Synaphe neben der Diazeuxis früh auf der Kithara sich festgesetzt hat, so repräsentieren diese drei Skalen einschließlich der durch das *b* sich ergebenden weiteren drei die sechs wichtigsten Tonarten:

Dorisch	***e f g a h* c′ d′ e′***	und	***e f g a b* c′ d′ e′***	Mixolydisch
Phrygisch	***d e f g a h* c′ d′***	und	***d e f g a b* c′ d′***	Hypodorisch (Äolisch)
Lydisch	***c d e f g a h* c′***	und	***c d e f g a b* c′***	Hypophrygisch (Iastisch)

Man könnte aber auch daran denken, daß Phrygisch und Lydisch durch Umstimmung des Dorischen hergestellt wurden, jede dieser beiden aber neben der neuen Mese auch ihre Synaphe nach dem Muster der dorischen erhielt:

$$e\ fis\ g\ a\ h\ \genfrac{}{}{0pt}{}{c'}{cis'}\ d'\ e' = \begin{cases} \text{Hypodorisch (Äolisch)} \\ \text{Phrygisch} \end{cases}$$

und

$$e\ fis\ gis\ a\ h\ cis'\ \genfrac{}{}{0pt}{}{d'}{dis'}\ e' = \begin{cases} \text{Hypophrygisch (Iastisch)} \\ \text{Lydisch} \end{cases}$$

was allerdings für die Paramese (*h*) und Trite (*c′*) der ursprünglichen Stimmung die Höherstimmung um einen ganzen Ton bedingen würde (*b* in *h*, *h* in *cis′*; im Lydischen *c′* in *d′*, *d′* in *dis′*). Gegen eine solche Annahme spricht indessen, daß wir selbst im letzten Entwicklungsstadium der Kithara die alte Trite synemmenon (χρωματική) noch in ihrer Tonhöhe auf *b* (*ais*) feststehend finden. Zum mindesten für die Virtuosen-Kithara seit Kepion wird man daher wohl richtiger annehmen, daß andere Umstimmungen als die um einen Halbton (nach oben) nicht zur Anwendung kamen, während die Lyra vielleicht überhaupt nach Bedarf höher und tiefer eingestimmt wurde, sowohl bezüglich einzelner Stufen als auch bezüglich der ganzen Oktave, d. h. außer der Einstimmung der Hypate auf *e* mag wohl auch wenigstens die auf *d* angewandt worden sein. Noch größere Schwankungen sind freilich sehr unwahrscheinlich.

Doch genug der Vermutungen; es genüge, zu konstatieren, daß alle Oktavengattungen in mancherlei verschiedenen Tonhöhenlagen innerhalb des Bereichs der bequemen Singbarkeit herstellbar waren, und daß für die ältere Zeit deren Anwendung in mancherlei Höhenlagen wohl angenommen werden muß. Gerade darum wurde die Vorstellung derselben in den beiden Formen, welche sie

untereinander in schematischen Zusammenhang brachte, unerläßlich und erlangte daher die Skalentheorie in den beiden Formen der Aufweisung an einem einzigen zweioktavigen System einerseits und der Entwicklung innerhalb einer einzigen Oktave so großes Ansehen, daß sie ein Hauptbestandteil der gesamten Theorie der Musik wurde. So kam man z. B. über die wahre Natur der mixolydischen Tonleiter ins klare, als man sie innerhalb der zweioktavigen dorischen Stimmung aufsuchte und da bemerkte, daß der diazeuktische Ganzton ihre oberste Stufe bildete (so definierte zuerst der Athener Lamproklos nach Plutarch De musica cap. 16).

Den Streit über das Alter der einzelnen Oktavengattungen lassen wir angesichts dieser Unsicherheit bezüglich der genetischen Entwicklung des Systems auf sich beruhen und begnügen uns damit zu konstatieren, daß die von Heraklides als neben der dorischen als älteste hingestellten Skalen die äolische und iastische der sonst allgemein so genannten hypodorischen und hypophrygischen entsprechen. Für die äolische sagt das Heraklides ausdrücklich selbst (Athenäus XIV. 624): »διόπερ ἔχουσι τὸ τῆς ὑποδωρίου καλουμένης ἁρμονίας ἦθος· αὕτη γάρ ἐστι, φησὶν ὁ Ἡρακλείδης, ἣν ἐκάλουν Αἰολίδα«. Daß die Iasti der hypophrygischen Oktave entspricht, steht nirgends mit nackten Worten. Doch hat bereits Boeckh es sehr wahrscheinlich gemacht in seiner Auslegung der Stelle Plutarch De musica XVI: »ἀλλὰ μὴν καὶ τὴν ἀνειμένην Λυδιστί ἥπερ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, παραπλησίαν οὖσαν τῇ Ἰαδὶ ὑπὸ Δάμωνος εὑρῆσθαί φασι τοῦ Ἀθηναίου. Τούτων δὴ τῶν ἁρμονιῶν τῆς μὲν θρηνῳδικῆς τινος οὔσης τῆς δ' ἐκλελυμένης . . .« Das »dem Mixolydischen gegensätzlich« deutet Boeckh (De metris Pindari S. 226) als bezüglich auf die umgekehrte Intervallfolge, nämlich:

H c d e f g a* | *h = Mixolydisch
f e d c H A G* || *F = ἐπανειμένη Λυδιστί = Hypolydisch

und das παραπλησίαν τῇ Ἰάδι als »der iastischen Tonart nächstbenachbart« (in der Grundskala) nämlich:

hypolydisch
F G A H c d e f g
iastisch

Ein strikter Beweis ist das freilich nicht; doch hat derselbe keinen Widerspruch erfahren, was allerdings sich auch mit dadurch erklärt, daß die Iasti nur selten genannt wird und niemals mit

näheren Bestimmungen, welche Boeckhs Deutung bekräftigen oder entkräften könnten. Ist meine Vermutung richtig, daß bei Pratinas (Athenäus XIV. 624) statt Ἰαστί vielmehr Λυδιστί gelesen werden muß (siehe oben S. 166), so kann dieselbe zur Bestätigung der Ansicht herangezogen werden, daß die συντονολυδιστί = *c d e f g a h c* und ἀνειμένη λυδιστί = *F G A H c d e f* (hypolydisch) ist, da die äolische (hypodorische) Skala *A H c d e f g a* in der Tat zwischen beiden in der Mitte liegt. Freilich liegt aber die äolische auch zwischen der συντονοιαστί und ἀνειμένη Ἰαστί Westphalscher Konstruktion (*H—h* und *G—g*).

Es ist nicht überflüssig, das aus einer Menge geistvoller Hypothesen von Rudolf Westphal künstlich zustande gebrachte Hirngespinst der zu je dreien zusammengehörigen Oktavengattungen einmal eingehend zu erörtern und seine Unhaltbarkeit zu erweisen, da dasselbe einen höchst bedenklichen Einfluß auf die Darstellung der Skalenlehre in Gevaerts »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité« gewonnen hat und auch in die philologischen Enzyklopädien einzudringen beginnt, obgleich Westphal selbst in seiner letzten Publikation (der Textausgabe des Aristoxenos 1893) seine Unhaltbarkeit eingestanden und dasselbe widerrufen hat. Die Tonarten-Triaden Westphals sind (Die Musik des griechischen Altertums [1883] S. 88 ff.):

I. Dorische Gruppe

Grenzton	Hypate:	***e f g a h c′ d′ e′***	=	Dorisch
»	Mese:	***A H c d e f g a***	=	Hypodoristi, Aiolisti
»	Trite:	***c d e f g a h c′***	=	Boiotisti

II. Phrygische Gruppe

Grenzton	Hypate:	***d e f g a h c′ d′***	=	Phrygisti
»	Mese:	***G A H c d e f g***	=	chalara (aneimene) Iasti, Hypophrygisti
»	Trite:	***H c d e f g a h***	=	syntono-Iasti, Mixolydisti

III. Lydisti

Grenzton	Hypate:	***c d e f g a h c′***	=	Lydisti
»	Mese:	***F G A H c d e f***	=	chalara (aneimene) Lydisti, Hypolydisti
»	Trite:	***A H c d e f g a***	=	syntono-Lydisti

IV. Lokrisch

Grenzton	Hypate:	***A H c d e f g a***	=	Lokristi
»	Mese:	***d e f g a h c′ d′***	=	? ?
»	Trite:	***F G A H c d e f***	=	syntono-Lokristi.

Dies System von vier Gruppen zu je drei Tonarten, die in der Weise zusammengehören, daß, wie wir heute sagen würden, je eine auf dem Grundtone, der Terz und Quinte der tonischen Harmonie schließt, hat gewiß etwas Bestechendes.

Von diesen vier Gruppen hält Gevaert auch noch in der »Mélopée antique dans le chant de l'église latine [1895]« (S. 15) die 2. und 3. fest, läßt aber die Namen Phrygisch und Mixolydisch aus der 2. und Lydisch aus der 3. fallen, unterscheidet vielmehr dreierlei Formen des Iastischen und des Hypolydischen(!):

Iastien normal (*G—g*), Iastien relâché (*D—d*), Iastien intense [syntono-Iasti] (*H—h*),
Hypolydien normal (*F—f*), Hypolydien relâché (*C—c*), Hypolydien intense [syntono-Lydisti] (*A—a*)

und nimmt außerdem als selbständige Tonarten, die keine Gruppen bilden, an: Aeolisch $(A\overset{e}{—}a)$, Dorisch $(E\overset{h!}{—}e)$, Phrygisch $(D\overset{a}{—}d)$, Lydisch $(C\overset{g}{—}c)$ und Mixolydisch $(H\overset{e}{—}h)$. Lassen wir zunächst noch Gevaert beiseite, der seine Position mit dem schweren Geschütz der Herkunft der alten Gesänge der christlichen Kirche aus griechischen Melodien verteidigt, so fragt es sich: worauf stützt Westphal seine so hübsch abgerundete Lehre von den Tonartengruppen, besonders den Terztonarten? Da ist denn vor allem zu konstatieren, daß auch nicht für eine einzige der vier »Terztonarten« Westphals ein fester Anhaltspunkt durch die antiken Schriftsteller gegeben ist. Daß die mixolydische Tonart in die Gesellschaft des Phrygischen gestellt wird, ist durchaus Westphals freie Erfindung; der Name weist gewiß eher auf das Lydische hin und mag wohl in den älteren Erklärungsversuchen ihres Baues seinen Ursprung haben (sofern sie der lydischen »eng benachbart« ist, ähnlich wie die iastische der aneimene Lydisti); die spätere Erklärung (des Lamprokles) verweist sie dagegen in die Gesellschaft der dorischen und hypodorischen, da sie aus zwei verbundenen dorischen Tetrachorden besteht (sie heißt später auch Hyperdorisch):

H c d e f g a* ‖ *h (zwei dorische Tetrachorde mit Diazeuxis oben).

Für die Skala von *A—a* ohne Vorzeichen haben wir zwar mehrere durch die Erklärungen der Schriftsteller belegte Benennungen, nämlich außer dem gewöhnlichen Hypodorisch und dem erwähnten Äolisch auch Lokrisch (Euklid p. 16, Gaudentios p. 20, Bakchius p. 19); daß aber auch die syntono-Lydisti eine *A*-Skala gewesen wäre, verrät auch nicht das geringste

Anzeichen. Daß mit syntono- charakterisierte Skalen hoch liegende Formen derselben sind, nämlich die Hypertonarten, läßt sich aus den Alypischen Tabellen mit Wahrscheinlichkeit folgern; Bellermann hat darum für alle Hauptskalen außer den mit Hypo- unterschiedenen eine Quinte tiefer liegenden Nebenformen auch mit Hyper- unterschiedene eine Quinte höher liegende angenommen, unter denen wir wohl die von Aristoteles Polit. VIII. 7 summarisch als σύντονοι bezeichneten ἁρμονίαι vermuten dürfen, ebenso wie in den ἀνειμέναι die Hypotonarten. Tatsächlich weisen die Mitteloktaven *e—e'* der hyperlydischen, hyperphrygischen und hyperdorischen Transpositionsskala bei Alypius die den Nebenformen in der höheren Quinte entsprechende Intervallordnung auf, z. B. entspricht der hyperdorischen Oktavengattung:

Dorisch

A* || *H c d e f g a* || *h c' d' e' f' g' a'* || *h'

Hypodorisch Hyperdorisch (!)

die Mitteloktave (*e—e'*) der hyperdorischen Stimmung (*D* moll) der alypischen Tabellen:

e f g a b c' d'* | *e

(zwei dorische Tetrachorde mit Diazeuxis oben).

Syntonolydisch als Hyperlydisch verstanden ergibt sich ebenso als der Stimmung der Mitteloktave in *e fis gis a h cis' d' e'* entsprechend:

Lydisch

F* || *G A H c d e f* || *g a h c' d' e' f'* || *g'

Hypolydisch Hyperlydisch (!)

(zwei lydische Tetrachorde mit Diazeuxis oben).

Die Syntono-Lokristi *F—f* ist von Westphal selbst nur als Analogiebildung gewagt ohne den Versuch anderer Begründung, als daß *F* die Unterterz von *A* ist. Weshalb aber Westphal darauf verzichtet, auch eine aneimene (chalara) Lokristi von *D—d* (oder *d—d'*) auzunehmen, ist da freilich nicht einzusehen. Da Heraklides Pontikus (bei Athenäus a. a. O.) der lokrischen Tonart ein eigenes Ethos zuschreibt und ihr damit eine wichtigere Stelle einräumt als der Iasti, die er als eigentliche Harmonia leugnet (!), so ist es gewiß verwunderlich, daß für sie Westphal die Familie nicht ergänzt hat. Das gewichtige Zeugnis des Heraklides bezüglich der Lokristi kann uns wohl veranlassen zu vermuten, daß Westphal recht hat, wenn er für die Lokristi eine andere Teilung in Quinte und Quarte

annimmt als für die Aiolisti, nämlich *A d e* statt *A e a*; denn für das Äolische als Nebenform des Dorischen (Hypodorisch) ist die Aufweisung dorischer Tetrachorde selbstverständlich *A* | *H c d e f g a*, während für das Lokrische anscheinend phrygische Tetrachorde $(1 + {}^1/_2 + 1)$ angenommen werden müssen:

Phrygisch

G ‖ *A H c d e f g* | *a h c' d' e' f' g'* ‖ *a'*

Hypophrygisch Hyperphrygisch (!)

was die Lokristi zu einer Hyperphrygisti macht. Denn eine Verbindung ungleicher Tetrachorde in demselben System ist nach aristoxenischer Lehre ausgeschlossen (ὅμοιά ἐστιν ἐξ ἀνάγκης p. 39); eine Deutung wie etwa *A H c d* | *e f g a* ist also gänzlich ausgeschlossen. Daß diese Andersteilung der lokrischen Tonart tatsächlich statthatte, bestätigt Gaudentios (pag. 19) ausdrücklich, indem er für *A*—*a* zweierlei Zusammensetzung aufweist, entweder

4. Quintengattung $(1 + {}^1/_2 + 1 + 1)$ + 1. Quartengattung $({}^1/_2 + 1 + 1)$ = ***A — e — a***, oder
3. Quartengattung $(1 + {}^1/_2 + 1)$ + 4. Quintengattung $(1 + {}^1/_2 + 1 + 1)$ = ***A — d — a***.

Merkwürdiger Weise nimmt Westphal auf diese wichtige Aussage nicht Bezug, vielleicht darum, weil Gaudentios eine allerdings aller Überlieferung Hohn sprechende Gliederung des Dorischen aufweist, nämlich die von Gevaert in der »Melopée antique« von ihm übernommene in *e h e'*, die allerdings zweifellos falsch ist. Wahrscheinlich ist diese Stelle zu heilen durch Annahme einer Lücke, indem für die Oktave *e*—*e'* ebenso zweierlei Teilungen aufgestellt werden wie für die Oktave *A*—*a* (*c a e'* = dorisch, *e h e'* = hypomixolydisch).

Am einfachsten werden wir aber mit der allein noch restierenden »Terzskala« des Dorischen, der Boiotisti, fertig, da dieselbe überhaupt von keinem einzigen antiken Schriftsteller genannt, vielmehr von Westphal frei erfunden ist, weil ein Nomos Terpanders, wie wir uns erinnern, den Namen Boiotios trug. Die Bemerkung des Pollux (IV. 65), daß der Nomos Aiolios und der Nomos Boiotios nach den Völkerschaften benannt seien, von denen Terpander stammte (ἀπὸ τῶν ἔθνων ὅθεν ἦν), genügt Westphal, eine böotische Tonart zu erfinden.

Da den Griechen die Terz als Dissonanz galt, so mußte von vornherein der Versuch, den Hauptskalen Parallelskalen in der Terz zu gesellen, als höchst fragwürdig erscheinen. Ich denke, die Kontrolle der Westphalschen Gründe hat aber zur Genüge die

gänzliche Willkürlichkeit seiner Konstruktionen erwiesen; daß damit auch zu weit ausgeführten Partien der Gevaertschen Werke ein recht großes Fragezeichen sich ergibt, sei nicht vergessen anzumerken.

Somit sehen wir uns auf die von Anfang an und fortgesetzt im Mittelpunkte der griechischen Theorie stehenden drei Hauptskalen Dorisch, Phrygisch und Lydisch zurückverwiesen, welche wir uns unter Berufung auf Aristoteles alle drei mit Nebenformen in der tieferen und der höheren Quinte als in der Grundskala nebeneinander liegend vorstellen dürfen:

Hypodorisch (Äolisch)	**Dorisch**	Hyperdorisch (Mixolydisch)
A ‖ H c d e f g a	*e f g a h c' d' e'*	*h c' d' e' f' g' a' ‖ h'*
Hypophrygisch (Iastisch)	**Phrygisch**	Hyperphrygisch (Lokrisch)
G ‖ A H c d e f g	*d e f g ‖ a h c d*	*a h c' d' e' f' g' ‖ a'*
Hypolydisch	**Lydisch**	Hyperlydisch
F ‖ G a h c d e f	*c d e f ‖ g a h c'*	*g a h c' d' e' f' ‖ g'*

Diese neun Skalen beanspruchen allerdings zu ihrer Aufweisung nebeneinander eine durch $2^1/_2$ Oktaven fortgeführte Grundskala, nämlich von *F*—*h'*, da schon die einzelne Gruppe einer Haupttonart mit ihren beiden Nebenformen den Umfang von zwei Oktaven überschreitet:

Hypodorisch Hyperdorisch
A H c d e f g a h c' d' e' f' g' a' h'
Dorisch

Hypophrygisch Hyperphrygisch
G A H c d e f g a h c' d' e' f' g' a'
Phrygisch

Hypolydisch Hyperlydisch
F G A H c d e f g a h c' d' e' f' g'
Lydisch

Trotzdem ist zur Aufweisung der Oktavengattungen höchst wahrscheinlich schon von Aristoxenos und fortgesetzt von allen späteren Theoretikern ein System von nur zwei Oktaven Umfang angewendet worden, zunächst die Grundskala (dorische Stimmung) in dem Umfange von *A*—*a'*. Da bereits der Mathematiker Euklid (um 300 v. Chr.) das ganze System mit dem später allgemein

gebrauchten Namen der Tetrachorde Hypaton, Meson, Synemmenon, Diezeugmenon und Hyperbolaion entwickelt, auch das System von Proslambanomenos bis Nete hyperbolaion ohne die Synemmenon das ἀμετάβολον σύστημα (p. 37 τὸ καλούμενον ἀμετάβολον σύστημα) nennt, so ist es zweifellos nur ein Zufall, daß der Ausdruck σύστημα μετάβολον oder ἐμμετάβολον für das auch das Tetrachord synemmenon einschließende »modulierbare« System nicht vorkommt. Auch könnte man vermuten, daß der streng logisch denkende Mathematiker mit Absicht den Namen System für eine solche, Elemente zweier Tonarten mischende Bildung vermied. Von dem freilich erst im 1.—2. Jahrh. n. Chr. schreibenden Aristoxenianer Kleonides wird dagegen, gewiß im Anschluß an Aristoxenos selbst, das auch das Tetrachord synemmenon umfassende System ἐμμετάβολον genannt und in Gegensatz zu dem ἀμετάβολον gestellt. Kleonides gibt eine unzweideutige Erklärung des Unterschieds beider, indem er die für das ἀμετάβολον eine einzige Tonika, für das ἐμμετάβολον (allgemein gefaßt) eine Mehrheit von Toniken annimmt (p. 18): »Τῇ δὲ τοῦ ἀμεταβόλου καὶ ἐμμεταβόλου διοίσει, καθ᾽ ἣν διαφέρει τὰ ἁπλᾶ συστήματα τῶν μὴ ἁπλῶν. ἁπλᾶ μὲν οὖν ἐστι τὰ πρὸς μίαν μέσην ἡρμοσμένα διπλᾶ δὲ τὰ πρὸς δύο τριπλᾶ δὲ τὰ πρὸς τρεῖς« usw. Ähnlich Aristides Quintilian p. 17: »καὶ τὰ μὲν ἀμετάβολα τὰ μίαν ἔχοντα μέσην, τὰ δὲ μεταβαλλόμενα τὰ πλείους ἔχοντα μέσας.« Nehmen wir hierzu die breite und scharfsinnige Auseinandersetzung des Ptolemäus II. 6. p. 63, welcher zu dem Schluß kommt: »Γίνεται μὲν οὖν τρία τετράχορδα κατὰ τὸ ἑξῆς συνημμένα πρὸς τὸ τῆς τοιαύτης μεταβολῆς ἴδιον μίξει τινὶ μερικῇ δύο διεζευγμένων συστημάτων ὅταν ὅλα διαφέρωσιν ἀλλήλων κατὰ τὸν τόνον τῷ διατεσσάρων. Ἐπεὶ δὲ οὐ προεκεκόφει τοῦ παλαιοῖς ἡ μέχρι τούτων παραύξησις τῶν τόνων· μόνους γὰρ ᾔδεισαν τὸν δὲ δώριον καὶ τὸν φρύγιον καὶ τὸν λύδιον ἑνὶ τόνῳ διαφέροντας ἀλλήλων· ὡς μὴ φθάνειν ἐπὶ τὸν τῷ διατεσσάρων ὀξύτερον ἢ βαρύτερον καὶ οὐκ ἔχοντες ὅπως ἀπὸ τῶν διεζευγμένων ποιήσωσιν ἐφεξῆς τρία τετράχορδα· συστήματος ὀνόματι περιέλαβον τὸ συνημμένον ἵν᾽ ἔχωσι πρόχειρον τὴν ἐκκειμένην μεταβολήν.« Da haben wir seitens eines überlegenen Denkers die Erklärung für den Umstand, daß man ein die Tonart verleugnendes Tetrachord in die zweioktavigen Skalen jeder Tonart aufnahm und zwar auch in die Grundskala selbst und dennoch weiter von einem ἀμετάβολον σύστημα sprach, nachdem man das der Metabole dienende Tetrachord eingefügt hatte. Ptolemäus lehnt für sich bestimmt ab, ein solches System noch ἀμετάβολον zu nennen (ebenso Pachymeres, Vinc. S. 421), tritt aber damit offenbar einem Usus entgegen. Das beweist der Katechismus des Bakchius p. 18: »Πόσα οὖν ἐστι τελεῖα συστήματα ἐν τῷ

ἀμεταβόλῳ συστήματι; δύο· τίνα ταῦτα; συνημμένον τὲ καὶ διεζευγμένον.« Aber auch die Einnistung der falschen Lesart ἀμεταβόλῳ statt ἐμμεταβόλῳ bei Kleonides p. 18 cap. 10 trotz der wenige Zeilen darauf folgenden bestimmten Unterscheidung von ἀμετάβολος und ἐμμετάβολος muß jedenfalls auf den bereits bestehenden Usus zurückgeführt werden. Der Name σύστημα ἀμετάβολον kommt an sich zweifellos dem von Euklid entwickelten zweioktavigen System ohne Synemmenon zu und Boeckh irrt, wenn er meint (De metr. Pind. 209), Euklid hätte in der Schlußabteilung, welche dem σύστημα ἀμετάβολον gewidmet ist, die Trite synemmenon weggelassen, weil sonst zu viele Halbtöne gewesen wären. Das wäre kein Grund; aber die Trite synemmenon gehört eben nicht in das ἀμετάβολον. Will man aber den Ausdruck σύστημα ἀμετάβολον in diesem erweiterten Sinne beibehalten (wie z. B. noch Gevaert tut), so darf man denselben nicht übersetzen als unveränderliches System (Systema immutabile, Système immuable) sondern vielmehr als unverändertes System, nämlich »Grundskala«. Daß den Griechen wirklich die Möglichkeit der Modulation zur Tonart der Subdominante durch das Tetrachord synemmenon zur einzelnen Tonart zu gehören schien, beweisen die Alypischen Tabellen, welche auch jeder Transposition diese selbe Gestalt geben.

Diese Grundskala hat auch insofern gegenüber sämtlichen Transpositionen einen prinzipiellen Vorrang, als sie nach dem Zeugnis des Aristides (I. 247, vgl. S. 104) die einzige ist, welche in ihrem vollen Umfange von zwei Oktaven (vom Proslambanomenos bis zur Trite hyperboläon) gesungen werden kann:

Grundskala (dorische Stimmung)

			a'	Nete	hyperboläon
			g'	Paranete	
			f'	Trite	
			e'	Nete	diezeugmenon
synemmenon	Nete	*d'*	*d'*	Paranete	
	Paranete	*c'*	*c'*	Trite	
	Trite	*b*	*h*	Paramese	
	Mese	*a*	*a*	Mese	
			g	Lichanos	meson
			f	Parhypate	
			e	Hypate	
			d	Lichanos	hypaton
			c	Parhypate	
			H	Hypate	
			A	Proslambanomenos	

Innerhalb dieser Grundskala werden nun sämmtliche Oktavengattungen aufgewiesen. Ich kann Bellermann nicht beistimmen, wenn er (Tonleitern und Musiknoten S. 9) die mixolydische (hyperdorische) und hypolydische (bei ihm auch syntonolydisch[?!] genannte) Skala als unmelodisch ausscheidet; denn die Erklärung ihres Baues, die er selbst gibt (vgl. oben S. 179), beseitigt ja doch allen Schein der Ungeeignetheit für die Melodie. Auch daß er die hyperphrygische und hyperlydische beiseite schiebt, weil sie mit der hypodorischen bezw. hypophrygischen dem Umfange nach übereinstimmen, ist nicht überzeugend, höchstens kann man sagen, daß Hyperphrygisch und Hyperlydisch selten als solche erwähnt werden, daher minder wichtig erscheinen. Die allgemeine Art, wie Aristoteles (Polit. VIII. 7) die hohen (Hyper-)Tonarten (σύντονοι ἁρμονίαι) als zu hoch für die Stimme älterer Leute bezeichnet, denen mehr die tieferen (Hypo-)Tonarten (ἀνειμέναι) bequem lägen, weist doch darauf hin, daß diese Oktavengattungen wirklich auch in der Lage, welche die Grundskala ihnen zuweist, in Betracht kommen, dann aber freilich nicht wie oben (S. 170) entwickelt, die Hypotonarten über den Haupttonarten liegend sondern natürlich an ihrer rechten Stelle:

h—h′ = hyperdorisch
a—a′ = hyperphrygisch
g—g′ = hyperlydisch
. . . .
e—e′ = dorisch
d—d′ = phrygisch
c—c′ = lydisch
(***H—h*** = mixolydisch?)
A—a = hypodorisch
G—g = hypophrygisch
F—f = hypolydisch

Schließlich weist uns aber doch wieder der Umstand, daß alle Tonarten durch den Umfang der dorischen Grundskala begrenzt wurden, daß nämlich höher als *a′* und tiefer als *A* nicht gesungen wurde, darauf hin, die effektive Tonhöhe, in welcher die einzelnen Tonarten gesungen wurden, dieser zu akkomodieren, d. h. die Haupttonarten in der Lage *e—e′* vorzustellen und die Hypo- und Hypertonarten in der tieferen und höheren Quinte dieser. Das Ergebnis ist dann:

Dorisch

e f g a ‖ *h c′ d′ e′*

A ‖ *H c d e f g a*　*h c′ d′ e′ f′ g′ a′* ‖ *h′*

Hypodorisch (Äolisch)　Hyperdorisch (Mixolydisch)

Phrygisch

e fis g a h ‖ *cis′ d′ e′*

A H ‖ *cis d e fis g a*　*h′* ‖ *cis′ d′ e′ fis′ g′ a′ h′*

Hypophrygisch (Iastisch)　Hyperphrygisch (= Hypodorisch)

Lydisch

e fis gis a h cis′ ‖ *dis′ e′*

A H cis ‖ *dis e fis gis a*　*h cis′* ‖ *dis′ e′ fis′ gis′ a′ h′*

Hypolydisch　Hyperlydisch (= Hypophrygisch [Iastisch])

Dazu kamen aber wiederum noch mindestens die Umgestaltungen des Dorischen, Phrygischen und Lydischen durch die Synaphe:

e f g a b c′ d′ e′*

Mixolydisch

e fis g a h c d e*

Hypodorisch (Äolisch)

e fis gis a h cis d e*

Hypophrygisch (Iastisch)

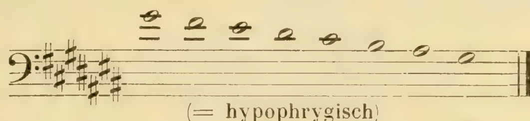
Auch hier ergibt sich wieder die Möglichkeit, eine und dieselbe Tonart (Oktavengattung) in mehrerlei Tonlagen zu singen (3 Hypodorisch, 3 Hypophrygisch, 2 Mixolydisch). An Gelegenheiten zur Unterscheidung von σύντονοι und χαλαραί (ἀνειμέναι) fehlt es also sicher nicht und die Terztonarten Westphals sind recht gut zu missen.

§ 18. Die jüngeren Skalen.

Nach Bryennius (p. 477) hat bereits Aristoxenos den vor ihm allein üblichen älteren sieben (acht) Transpositionsskalen (τόνοι): Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch (und Hypomixolydisch) fünf weitere hinzugefügt,

nämlich: Iastisch, Äolisch, Hypoiastisch, Hypoäolisch und Hyperiastisch. Trotz der späten Zeit, aus welcher diese Nachricht uns überkommen ist (Bryennius schrieb im 14. Jahrhundert) ist dieselbe doch glaubhaft, da die Hochblüte des Virtuosentums (Timotheus, Philoxenos) in die Zeit vor Aristoxenos fällt und eine weitere Entwicklung des Musiksystems über die Praxis dieser Zeit hinaus nicht anzunehmen ist. Tatsächlich ist nämlich mit der Aufstellung dieser Transpositionen das System so weit entwickelt, daß nur noch geringfügige Ergänzungen seitens späterer Theoretiker übrig blieben. Zu bezweifeln ist aber, daß Aristoxenos auch bereits die Namen iastisch und äolisch usw. gebraucht hat. Vielmehr ist wahrscheinlicher, daß er die neuen Tonarten, welche sämtlich in unserer Notenschrift als ?-Tonarten erscheinen, also die mit der mixolydischen Transpositionsskala beginnende Reihe auf der anderen Seite des Dorischen fortsetzen, als Verschiebungen der älteren Stimmungsweisen um einen Halbton angesehen und benannt hat. Daß wirklich Aristoxenos die Zahl der Transpositionsskalen bereits auf 13 erhöht hat, bestätigen Kleonides und Aristides Quintilianus (beide um die Wende des 1./2. Jahrhunderts n. Chr.). Aber Aristides belehrt uns zugleich, daß zu den 13 Skalen des Aristoxenos inzwischen bereits noch weitere 2 hinzugekommen sind (Hyperäolisch und Hyperlydisch), so daß nun jeder der 5 Haupttöne auch in zwei abgeleiteten Formen existiert (mittel, hoch und tief); p. 23: ὅπως γ' ἂν ἕκαστος βαρύτητά τε ἔχῃ καὶ μεσότητα καὶ ὀξύτητα). Da sowohl Kleonides als Aristides unter Berufung auf Aristoxenos je zwei mixolydische, lydische, phrygische, hypolydische und hypophrygische Töne annehmen, nämlich einen höheren und einen tieferen und erst in zweiter Linie die neuen Namen Iastisch und Äolisch beifügen, Aristides sogar bei einigen in der auffallenden, gewiß unzweideutigen Form ὃς νῦν αἰόλιος [ὑπερδώριος, ὑπεριάστιος], so dürfen wir als sicher ansehen, daß Aristoxenos nur die Namen φρύγιος βαρύς (tief phrygisch), λύδιος βαρύς (tief lydisch), μιξολύδιος ὀξύς usw. gebraucht hat, so daß er für die neue Anwendung der alten Namen für die neuen Skalen (wie wir wissen, sollten ja gerade Iastisch und Äolisch nach Heraklid uralte Oktavengattungen sein) nicht verantwortlich gemacht werden kann. Man hat vergebens nach einer Motivierung gesucht, diese Namen ebenso oder ähnlich auf die Übereinstimmung der Oktavengattung, welche diesen Namen einstmals trug, mit der Gestalt, welche in der neuen Transposition die mittlere Oktave erhielt, zurückzuführen. Während nämlich bei sämtlichen älteren Transpositionsskalen, auch den Hypo- und Hyper-Nebenformen derselben, die Mitteloktave *e—e'* diejenige Einstimmung erfährt, welche

der denselben Namen tragenden Oktavengattung entspricht, ist für die iastische und äolische ein ähnlicher Sachverhalt nicht erweislich, so daß die Wahl der Namen als eine **durchaus willkürliche** erscheint und wohl aus der Absicht, die von Heraklides so empfohlenen Namen wieder zu Ehren zu bringen, erklärt werden muß. Für die iastische Stimmung (mit 7 Kreuzen) ist zwar die iastische Oktavengattung auf der Kithara erweislich aber nicht an der Stelle, wo alle anderen Skalen abgelesen werden müssen (zwischen der urspünglichen Hypate *e* und Nete *e′*), sondern zwischen der Hypate und Nete der Zeit des späteren Virtuosentums *gis—gis′* (vgl. die ὁρμασία S. 83):



(= hypophrygisch)

und es ist wohl nicht ungereimt, anzunehmen, daß in einer Zeit, wo die Ursprungsstimmung ganz außer Gebrauch gekommen war, die Kitharisten der neuen Tonart ihren Namen nach der Stimmung der neuen Hauptoktave gegeben hätten. Aber für das Äolische versagt auch dieses Mittel der Erklärung vollständig, während die aristoxenischen Namen sich auch für die neuen Tonarten sämtlich auf die alte Weise erklären lassen. Es mag sein, daß man zu den neu unterscheidenden Namen nur gegriffen hat, um den gehäuften ähnlichen Namen zu entgehen (denn nun hatte man z. B. hoch und tief Lydisch, hoch und tief Hypolydisch und dazu noch Hyperlydisch, aber auch noch hoch und tief Mixolydisch, Hypomixolydisch und Hypermixolydisch — so daß wohl dem Schüler bei all den Spielarten des Lydischen schwindlig werden konnte). Ich meine, unter diesen Umständen darf man sich nicht allzusehr wundern, wenn man nach einer Gruppe neuer Namen griff, ohne daß dieselben sich so streng wie die anderen aus dem System rechtfertigen ließen. Daß das System selbst und auch die alte aristoxenische Nomenklatur sich streng logisch entwickelt hat und darum eigentlich doch leicht übersichtlich ist, wird die zusammenhängende Darstellung sämtlicher Transpositionsskalen sogleich ergeben. Nur sei noch besonders darauf aufmerksam gemacht, daß Aristoxenos im **Vollbewußtsein der zentralen Stellung der dorischen Tonart in der Mitte des ganzen Systems**, als absolute Grundskala, der mit dem siebenten ♯ sich ergebenden zweiten Form des Dorischen (hoch Dorisch *e—e′* mit 7 ♯) aus dem Wege geht und statt dessen von *dis—dis′* zählt, was ja freilich aber vollständig gerechtfertigt ist, sobald man sich die Skala

als ♭-Tonart vorstellt, als welche sie für *e—e′* vielmehr *es—es′* mit 5 ♭ zeigt. Das Ergebnis dieses Umspringens zu den ♭-Tonarten ist aber das sicherlich von Aristoxenos mit besonderer Absicht bewirkte »Δώριος εἷς« (so bei Kleonides und auch bei Aristides), das sich gegenüber der Doppelgestalt des Phrygischen, Lydischen und Mixolydischen ganz auffallend markiert. Allein schon dieser Umstand hätte Bellermann und Fortlage offenbaren müssen, daß ihre Annahme des Hypolydischen als Grundskala ein Kardinalfehler war. Ich entwickele nun die Skalen und zwar ohne Zuhilfenahme der griechischen Notenschrift, um noch nicht das Interesse auf diese abzulenken, systematisch im Anschluß an Aristoxenos' Gruppenbildung zu dreien (Mittelform, hohe und tiefe Form, d. h. Haupttonart, Dominante und Subdominante), wobei ich zu beachten bitte, daß die verwandten Tonarten nicht wie bei den Oktavengattungen Quintenabstand sondern Quartenabstand haben, d. h. die Transpositionsskala, welche der Mitteloktave die Gestalt der mit Hyper- unterschiedenen verwandten in der Grundskala eine Quinte höher liegenden Oktavengattung gibt, liegt nur eine Quarte höher, und diejenige, welche ihr die Gestalt der durch Hypo- unterschiedenen in der Grundskala eine Quinte tiefer liegenden Oktavengattung gibt, liegt nur eine Quarte tiefer.

1. Dorisch (Grundskala; vgl. 11).



2. Hypodorisch (vgl. 6).



3. Hyperdorisch (= Mixolydisch, vgl. 10).

Mitteloktave.

mixolydisch

4. Phrygisch.

Mitteloktave.

phrygisch

5. Hypophrygisch (in höherer Oktave = Hyperlydisch, vgl. 9).

Mitteloktave:

hypophrygisch (iastisch)

6. Hyperphrygisch (in tieferer Oktave = Hypodorisch, vgl. 2).

Mitteloktave.

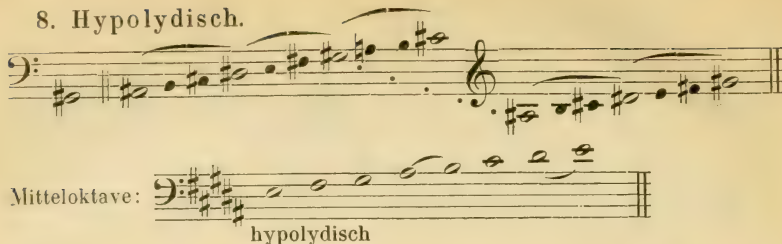
hyperphrygisch (hypodorisch usw.)

7. Lydisch.

Mitteloktave.

lydisch

8. Hypolydisch.



9. Hyperlydisch (in tieferer Oktave = Hypophrygisch).



Bis hierher reichen die 7 bezw. 9 alten (voraristoxenischen) Skalen. Dadurch, daß Timotheus die *f*′-Saite der Kithara anfügte, entstand zwar die Möglichkeit, zwischen *f* und *f*′ ebenso die verschiedenen Oktavengattungen durch Umstimmung zu entwickeln, doch ist das augenscheinlich seitens der Theoretiker n i c h t geschehen. Jans Vermutung, daß z. B. die Syntonolydisti in *f*—*f*′ mit ♭ zu suchen sei, würde involvieren, überhaupt die σύντονοι des Aristoteles in der *f*-Lage zu suchen; dafür fehlt indes jeder weitere Anhalt. Die Gleichsetzung des σύντονος mit ὑπερ-, und des ἀνειμένη (χαλαρά) mit ὑπο- führt aber durchweg zu so einfachen Resultaten, daß man nach einem anderen Schlüssel nicht länger zu suchen braucht.

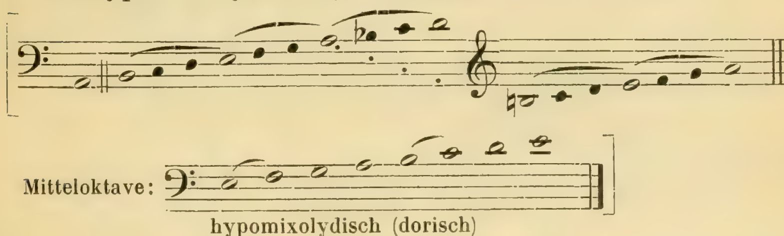
Als Brücke von den Kreuztonarten zu den Be-Tonarten muß uns die mixolydische Tonart dienen, obgleich dieselbe nicht durch eine komplette Familie in den Benennungen des Aristoxenos vertreten ist (der Hypermixolydius fehlt); da ja sogar die hyperd o r i s c h e Skala, also die σύντονο-Form der z e n t r a l e n Tonart ebenfalls in der Terminologie des Aristoxenos fehlt, so ist das wohl eine ausreichende Motivierung, wenn wir auch der mixolydischen Transposition einen Platz als Haupttonart anweisen mit der Reserve, daß die hypomixolydische Tonart als solche nie vorkommt, weil sie mit der dorischen identisch ist, und daß auch die hypermixolydische wegen ihrer Identität mit der tief hypolydischen bezw. hypoäolischen nicht genannt wird. Da aber Aristoxenos neben die mixolydische mit 1 ♭ eine hoch mixolydische mit 6 ♯ stellt, so können

wir nicht umhin, die mixolydische als eine wenn auch nicht so voll wie die andern entwickelte Haupttonart anzusehen:

10. Mixolydisch = (Hyperdorisch, vgl. 3).



11. Hypomixolydisch (= Dorisch).

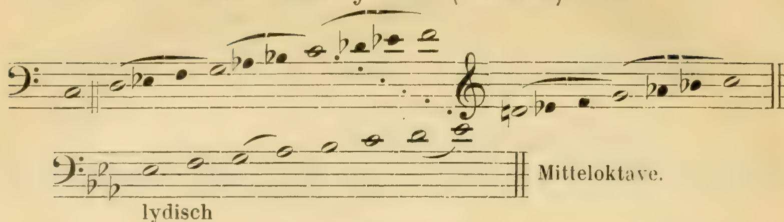


12. Hypermixolydisch (in tieferer Oktave: tief Hypolydisch, Hypoäolisch, vgl. 14).

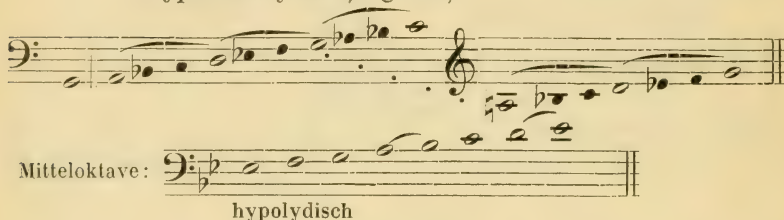


Die hypermixolydische Skala (12) ist die erste, welche durch zwei- bezw. dreimalige Anwendung der Synaphe statt der Diazeuxis von der Grundskala aus in die Region der ♭-Tonarten führt, also den Weg weiter verfolgt, welchen das durch das Tetrachord synemmenon der Grundskala selbst verkoppelte Hyperdorische (Mixolydische) weist. Aber wie schon die hyperdorische Tonart einen eigenen Namen erhielt (Mixolydisch), so wird nun auch die hypermixolydische umbenannt und zwar von Aristoxenos als tief hypolydische, also in die um einen Halbton nach unten verschobene lydische Gruppe eingestellt, die wir nun zunächst anschließen müssen:

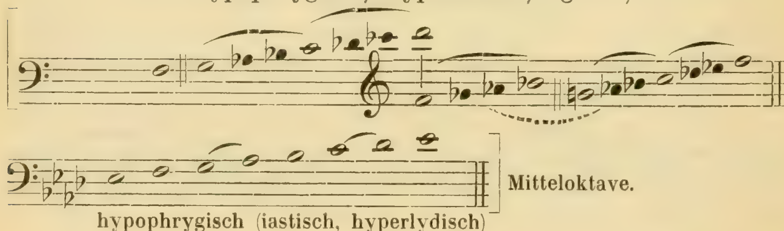
13. Tief Lydisch (Äolisch).



14. Tief Hypolydisch (Hypoäolisch, in höherer Oktave = Hypermixolydisch, vgl. 12).

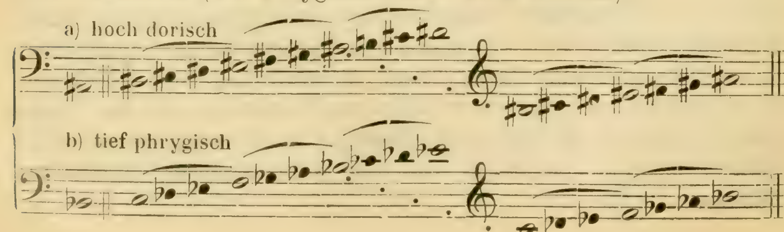


15. Tief Hyperlydisch (Hyperäolisch, in tieferer Oktave = tief Hypophrygisch, Hypoiastisch, vgl. 17).



So kommen wir endlich zu der den Kreis der Tonarten durch enharmonische Identität schließenden Gruppe der iastischen oder wie sie Aristoxenos nennt tief phrygischen Tonarten. Ich schreibe dieselbe doppelt als Kreuztonarten und als Be-Tonarten, um meine obige Behauptung zu belegen, daß Aristoxenos der Doppelgestalt des Dorischen absichtlich ausgewichen ist:

16. Iastisch (tief Phrygisch bezw. hoch Dorisch).



dorisch!

Mitteloktave.

phrygisch

17. Hypoiastisch (tief Hypophrygisch [hoch Hypodorisch], in höherer Oktave = Hyperäolisch, vgl. 15).

hoch hypodorisch

tief hypophrygisch

Mitteloktave:

hypodorisch

hypophrygisch

18. Hyperiastisch (hoch Mixolydisch [tief Hyperphrygisch, hoch Hyperdorisch]).

hochmixolydisch (Aristoxenos)

mixolydisch (hyperdorisch)

Mitteloktave.

hypodorisch (!)

Vergleichen wir unsere Entwicklung mit der Aufzählung der 15 Skalen bei Aristides und den Tabellen des Alypius, so ergibt sich, daß wir sämtliche Namen und Formen besprochen und soweit möglich erklärt haben. Alypius gruppiert seine 15 Skalen, die natürlich dieselben sind wie die des Aristides, durchaus zu dreien, nämlich 5 Hauptskalen (Lydisch, Äolisch, Phrygisch, Iastisch, Dorisch) mit ihren tieferen und höheren Seitentonarten, die er durchaus nur durch die Zusätze Hypo- und Hyper- in der oben aufgewiesenen Weise bezeichnet. Keine Skala benennt er doppelt, so daß also z. B. der Name Mixolydisch dabei überhaupt nicht fällt. Ob daraus geschlossen werden darf, daß im 4. Jahrhundert n. Chr. die älteren Namen ganz in Vergessenheit gekommen seien, scheint fraglich, da der nur wenig ältere Bakchius sen. in seinem Katechismus sogar noch die 7 voraristoxenischen Transpositionen lehrt (Mixolydisch, Lydisch, Phrygisch, Dorisch, Hypolydisch, Hypophrygisch, Hypodorisch), sich also der Lehre des Ptolemäus anschließt, welcher die neuen Tonarten verwirft und statt der 13 Tonarten des Aristoxenos nur 7 anerkennt, weil es nur 7 im Bau verschiedene Oktavengattungen gibt.

Ob die ♭-Tonarten jemals in der Praxis zu größerer Bedeutung gelangt sind, ist fraglich. Die stetig fortschreitende Entwicklung nach der Seite der Kreuztonarten durch Hinaufschrauben der Kitharastimmung konnten wir konstatieren; dieselbe scheint aber bei der Gruppe der iastischen Tonarten, d. h. derjenigen, welche noch als Kreuztonarten vorstellbar sind, Halt gemacht zu haben. Die Gruppe der äolischen Tonarten ist wohl lediglich auf Rechnung der Theoretiker zu setzen, welche das System abrundeten und enharmonisch abschlossen. Das ablehnende Verhalten des Ptolemäus gegen die Vermehrung der Skalen durch Aristoxenos mag daher wohl sich auf praktische Erfahrungen stützen, eine Reaktion gegen die außer Kontakt mit der Praxis gemachten Fortschritte der Theorie bedeuten. Dasselbe hat aber auch einen besonderen Grund, der in alter theoretischen Tradition wurzelt; die neueren Tonarten vom fünften ♯ und zweiten ♭ ab tasten nämlich diejenigen Stufen der Grundskala an, welche ursprünglich als unveränderliche galten, *a* und *e*, die beiden Säulen der dorischen Oktave. Die Unterscheidung stehender, unveränderlicher und umstimmbarer, veränderlicher Stufen geht zwar eigentlich nicht die Skalenlehre sondern die Lehre von den Tongeschlechtern an, welche wir später zu erörtern haben; sie hat aber zweifellos auch Einfluß auf die theoretische Behandlung der Skalen gewonnen. Ihre praktische Bedeutung aber steht gewiß außer allem Zweifel, da Reinheit der Intonationen gewiß weniger bei Umstimmbarkeit aller Stufen als bei Festhaltung

wenigstens einiger derselben garantiert wurde. Gerade die Festhaltung des *b* als selbständiger Saite zwischen *a* und *h* auf der Kithara und die Benutzung dieses *b* als *ais* sicherte die Fernhaltung jeder Umstimmung der Mese *a*, solange nicht über das fünfte ♯ hinausgegangen wurde (Hypolydisch). Die 7 Skalen des Ptolemäus machen aber gerade bei Mixolydisch (1 ♭) und Hypolydisch (5 ♯) Halt, so daß, da *b* seine eigene Saite hat, weder *e* noch *a* noch *h* umgestimmt zu werden brauchen.

§ 19. Thesis und Dynamis.

Die Skalenlehre findet ihren theoretischen Abschluß und ihre Überführung in die Praxis der Komposition durch die Unterscheidung der Thesis und Dynamis, zweier Begriffe, über deren Bedeutung viel geschrieben und gestritten worden ist, obgleich eigentlich jedweder Streit zufolge der sonnenklaren Aufweisungen der alten Theoretiker hätte ausgeschlossen sein sollen. Meiner Ansicht nach würde die Polemik zwischen R. Westphal und C. v. Jan niemals möglich gewesen sein, wenn nicht Fortlage und Bellermann auf die unglückliche Idee gekommen wären, die hypolydische Oktavengattung als Grundskala der griechischen Notenschrift hinzustellen. Nur dadurch, daß zufolge dieser Grundlage die dorische Tonart als *B*moll (*Ais*moll) notiert werden mußte, entstanden die Schwierigkeiten für das Herausschälen des so einfachen Kerns der Lehre von der Thesis und Dynamis.

Wie ich schon andeutete, ist die Unterscheidung von Thesis und Dynamis bereits in den erhaltenen Fragmenten der Harmonik des Aristoxenos wohl erkennbar, freilich nicht gerade in den Stellen, welche Westphal dafür angezogen hat, wie bereits der Engländer Monro (The modes of ancient Greek Music 1894 S. 81) richtig erkannt hat, doch ohne daß auch er die Hauptskala bemerkte und ohne daß er selbst zu völliger Klarheit über die Unterscheidung gelangte. Die beiden ersten von Westphal angezogenen Stellen (Aristoxenos Harm. p. 6 und p. 54) sprechen nämlich gar nicht von einer Unterscheidung der Einzeltöne nach ihrer Stellung im System sondern vielmehr von der θέσις der Tetrachorde; was unter Thesis der Tetrachorde zu verstehen ist, hat uns des Bacchius Katechismus aufbewahrt (pag. 19): θέσεις δὲ τετραχόρδων οἷς τὸ μέλος ὁρίζεταί εἰσιν ἑπτά· συναφὴ (*Hcdefga*), διάζευξις (*efga*‖*hc′d′e′*), ὑποδιάζευξις (*Hcde*..‖*hc′d′e′*), ἐπισυναφή (*Hcdefgabc′d′*), ὑποσυναφή (*Hcde* . . . *abc′d′*), παραδιάζευξις $\begin{pmatrix} a\,b\,c'd' \\ h\,c'd'e' \end{pmatrix}$, ὑπερδιάζευξις (*Hcde*..‖*e′f′g′a′*).

Die Ausführung des Aristoxenos (p. 54) über das unmittelbar konsonante oder vermittelt konsonante Verhältnis der in demselben System eingestellten Tetrachorde, welche ich bereits früher erwähnt habe (S. 168) nennt ebenfalls diese Stellung der Tetrachorde zueinander θέσις. Eine Parallelstelle bei Aristides Quintilian (pag. 17) macht Gevaert (Hist. et Théorie I. 110) arge Kopfschmerzen und erzwingt das Geständnis »ce qu'il dit des pentacordes est pour moi absolument inintelligible« (!!). Gevaert versteht nicht, wieso es nur dreierlei symphonische Pentachorde im zweioktavigen Systema metabolon geben soll. Der Schlüssel liegt wohl in dem κατὰ διαίρεσιν θεωρούμενα (τετράχορδα). Sowohl die Pentachorde als die Oktachorde werden in dieser Stelle von Aristides ausgehend vom dorischen Normal-Tetrachord bestimmt, die Pentachorde durch Untenansetzung eines Ganztones, die Oktachorde durch Nebeneinanderstellung zweier Tetrachorde mit Diazeuxis. Dann aber gibt es in jedem Tonos (einschließlich des Tetrachords synemmenon) wirklich nur 3 Pentachorde gleichen Baues, nämlich:

d e f g a
meson

g a b c′ d′
synemmenon

a‖*h c′ d′ e′* (bezw. *A*‖*H c d e*)
diezeugmenon (hypaton)

und nur 2 Oktachorde gleichen Baues, nämlich:

e f g a‖*h c′ d′ e′*
diezeugmenon

a b c′ d′‖*e′ f′ g′ a′*
synemmenon

Daß es sich nicht um die εἴδη, d. h. den inneren Bau der Systeme (Quarten-, Quinten-, Oktavgattungen) handelt, betont Aristides ausdrücklich, indem er sagt, daß deren Zahl größer sei und von der verschiedenen Größe der einzelnen Stufenabstände abhängen (καθ' ἑκάστου φθόγγου παραύξησιν λαμβανόμενα).

Die dritte von Westphal angezogene Stelle (Aristoxenos p. 69) lautet: »Κατὰ μὲν οὖν τὰ μεγέθη τῶν διαστημάτων καὶ τὰς τῶν φθόγγων τάσεις ἄπειρά πως φαίνεται εἶναι τὰ περὶ μέλος, κατὰ δὲ τὰς δυνάμεις καὶ κατὰ τὰ εἴδη καὶ κατὰ θέσεις πεπερασμένα τε καὶ τεταγμένα«, was in seiner allgemeinen Fassung nicht viel lehrt; die Fortsetzung aber spricht davon, daß z. B. in der Nachbarschaft

der Pykna nur ganz bestimmte Intervalle (Ganzton oder Ditonus bezw. Trihemitonium) vorkommen können. Die Unterscheidung, um welche es sich in der berühmten Stelle bei Ptolemäus handelt, ist hier vielleicht durch die Ausdrücke θέσις und δύναμις gemeint, aber gar nicht erörtert. Wohl aber spricht Aristoxenos pag. 40 ganz bestimmt von der verschiedenen Bedeutung, die einem Tone in der Melopöie zukommen könne, je nach seiner Stellung im System als Nete, Mese, Hypate usw.: »τὸν αὐτὸν δὲ λόγον καὶ περὶ τῶν δυνάμεων ἐροῦμεν ἃς αἱ τῶν τετραχόρδων φύσεις ποιοῦσι, τὸ γὰρ νήτης καὶ μέσης καὶ ὑπάτης τῷ αὐτῷ γράφεται σημείῳ τὰς δὲ τῶν δυνάμεων διαφορὰς οὐ διορίζει τὰ σημεῖα ὥστε μέχρι τῶν μεγεθῶν αὐτῶν κεῖσθαι πορρωτέρῳ δὲ μηδέν«. Paul Marquardt, der Herausgeber des Aristoxenos (1868), hat zur Zeit als er die beigefügte Übersetzung verfaßte, mit dieser Stelle nichts anzufangen gewußt; denn er übersetzt: »Dasselbe aber werden wir auch in betreff der Lagen(!) sagen, welche die natürlichen Beschaffenheiten der Tetrachorde hervorbringen; denn das(!) der Nete und Mese und Hypate wird mit demselben Zeichen geschrieben und die Unterschiede der Lagen(!) scheiden die Zeichen nicht; sie werden also nur zur Bezeichnung der Umfänge gesetzt, weiter aber nicht.« Im exegetischen Kommentar S. 305 ff. und S. 328 ff. folgen aber einige Versuche, dem Sinne der Stelle besser gerecht zu werden. Vermutlich hat Marquardt inzwischen die Programmarbeit von A. Ziegler »Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik der Griechen« (Lissa 1866) in die Hände bekommen, welche sich zu Rudolf Westphals Auffassung der Begriffe Thesis und Dynamis (in der »Harmonik und Melopöie« [1873]) in Gegensatz stellt; darauf läßt wenigstens der Umstand schließen, daß nun Marquardt δύναμις nicht mehr mit Lage sondern vielmehr mit Wert übersetzt wissen will. Zum wirklichen Verständnis des Unterschieds und zu einer klaren Definition kommt er freilich dennoch nicht und vollends leidet er Schiffbruch (obgleich er nun auf das Richtige gekommen zu sein glaubt) bei dem Versuche, die rätselhafte Aussage von der »Gleichbezeichnung der Tetrachorde der Hypate, Mese und Nete« zu erklären. Immerhin kommt aber wenigstens dabei das richtige Schlußresultat heraus, daß das Notenzeichen nur die absolute Tonhöhe anzeigt aber nichts über die Stellung des Tones in der Skala als Nete usw. aussagt. Auf die so naheliegende Erklärung, das τὸ τῆς νήτης durch σημεῖον zu ergänzen, welches Wort nur wegen der Wiederholung wegfällt aber usuell in Wegfall gekommen sein kann, verfällt Marquardt merkwürdigerweise nicht.

Zur weiteren Vorbereitung für die Analyse der Ausführungen des Ptolemäus mögen noch zwei Stellen bei Aristoxenos und

eine bei Aristides dienen, nämlich zunächst Aristoxenos Harm. pag. 34: »καὶ πάλιν ὅταν μένοντος τοῦ μεγέθους τόδε καλῶμεν ὑπάτην καὶ μέσην τόδε παραμέσην καὶ νήτην, μένοντος γὰρ τοῦ μεγέθους συμβαίνει κινεῖσθαι τὰς τῶν φθόγγων δυνάμεις«, d. h. »und wiederum ereignet es sich, daß wir dasselbe Intervall einmal als Hypate-Mese das andere Mal als Paramese-Nete definieren, wenn nämlich die Dynamis der Töne eine andere ist« (z. B. ist *fis—h* in hypodorischer Stimmung Paramese-Nete, in phrygischer dagegen Hypate meson-Mese; vgl. S. 172). Ferner Aristoxenos Harm. pag 47: ὁρῶμεν γὰρ ὅτι νήτη μὲν καὶ μέση παρανήτης καὶ λιχανοῦ διαφέρει κατὰ τὴν δύναμιν . . . καὶ διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν ἴδια κεῖται ὀνόματα ἑκάστοις αὐτῶν«, d. h.: »Wir sehen, daß der Schritt von der Nete zur Mese (dorisch: = *e′—a*) anders wirkt als der (gleichen Abstand zeigende) von der Paranete zur Lichanos (*d′—g*), eben darum sind für jede dieser Fortschreitungen besondere Namen bestimmt«. Aristides pap. 18 sagt in voller Übereinstimmung mit Aristoxenos aber mit einer für uns sehr wertvollen Abweichung im Ausdruck, daß ein und dasselbe Notenzeichen (σημεῖον) eine ganz verschiedene dynamische Benennung des Tones erfordere (ἄλλῃ δυνάμει φθόγγου κατονομαζόμενον), je nach der an denselben anschließenden Intervallordnung (ἐκ τῆς τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας)«. Das ist so deutlich, daß wir aus Ptolemäus kaum mehr etwas Neues erfahren können.

Das 5. Kapitel des 2. Buchs der Harmonik des Ptolemäus ist überschrieben: »Πῶς τῶν φθόγγων ὀνομασίαι πρός τε τὴν θέσιν ἐκλαμβάνονται καὶ τὴν δύναμιν« und entwickelt zuerst als ὀνομασία κατὰ θέσιν die Namen der einzelnen Töne des zweioktavigen Systema ametabolon (ohne das Tetrachord Synemmenon, das ja nach Ptolemäus nicht in das System gehört); dann aber geht er zur Aufweisung der Bedeutung der δύναμις über, die er sinnvoll als Relativität erläutert (»τὸ πρός τι πῶς ἔχον«) und demonstriert zuerst, wie in dieser Grundskala selbst die zunächst nach ihrer Stellung übereinander benannten Stufen (Mese die mittelste, Nete die höchste, Hypate die tiefste usw.) ganz bestimmte Bedeutungen (δυνάμεις) haben, welche zunächst sich theoretisch definieren lassen als feststehende und bewegliche Stufen. Die feststehenden (ἑστῶτες, ἀκίνητοι) sind nämlich die in den drei Tongeschlechtern unveränderlichen; es sind das die Grenztöne sämtlicher Tetrachorde und dazu der Proslambanomenos, also in der Grundskala die Töne

A H . . . e . . . a | h . . . e′ . . . a′

Das diatonische, chromatische und enharmonische Tongeschlecht (γένος) und sämtliche sonstigen Spielarten (χροαί) unterscheiden sich voneinander nur durch die verschiedene Stimmung der zwischen

diesen Pfeilern einzuschaltenden »beweglichen« Töne. Schon hier bemerkt Ptolemäus allgemein: »Wechseln nun aber die δυνάμεις ihre Lage, so bleiben auch die Ortsbestimmungen der stehenden und beweglichen Stufen nicht dieselben« (»Μεταβιβαζομένων γὰρ τῇ
ονται
θέσει τῶν δυνάμεων οὐκέτι τοῖς αὐτοῖς τόποις ἐφαρμόζουσιν οἱ τῶν ἑστώτων καὶ κινουμένων ὅροι«.

Im 11. Kapitel des 2. Buchs stellt er dann ausführlich dar, wie solches Wandern der Dynamis vor sich geht: »Ἐκλαμβανομένου γὰρ τοῦ διὰ πασῶν κατὰ τοὺς μεταξύ πως τοῦ τελείου συστήματος τόπους, τοῦτ᾽ ἔστι τοὺς ἀπὸ τῆς τῇ θέσει τῶν μέσων ὑπάτης ἐπὶ τὴν νήτην διεζευγμένων . . . ἡ μὲν τοῦ Μιξολυδίου μέση κατὰ τὴν δύναμιν ἐφαρμόζεται τῷ τόπῳ τῆς παρανήτης τῶν διεζευγμένων, ἵν᾽ ὁ τόνος τὸ πρῶτον εἶδος ἐν τῷ προκειμένῳ ποιήσῃ τοῦ διαπασῶν«. Diesen Text falsch zu übersetzen ist gewiß nicht leicht; zweifellos bedeutet der Wortlaut: »Nimmt man nun aus der zweioktavigen Grundskala die Mitteloktave heraus, d. h. also der Lage (Thesis) nach die Stufen von Hypate meson bis Nete diezeugmenon, so wird die Mese κατὰ δύναμιν des Mixolydischen in der Lage der Paranete diezeugmenon eingestimmt, derart, daß die vorliegende Oktave (nämlich die von Hypaton bis Nete diezeugmenon) dem Bau der ersten Oktavengattung ($\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 ‖ 1; vgl. S. 170) entspricht.« Also der Ton, welcher in der Grundskala Paranete synemmenon ist, soll in der mixolydischen Transpositionsskala Mese werden und die ganze Oktave so gestimmt, daß das Mittelstück (*e*—*e′*) die Stimmung der mixolydischen Oktavengattung erhält, welches Resultat sehr einfach durch Benutzung der Trite synemmenon statt der Paramese erzielt wird; daß immer die mixolydische Oktavengattung als erste gezählt wird, hat wahrscheinlich seinen Grund gerade in dieser bequemen Möglichkeit:

e f g a b c′ d′ ‖ *e′*

Ebenso wird die Lage der Mese für alle weiteren Transpositionen durch Ptolemäus bestimmt, indem er sagt, daß die lydische Mese an dem Orte (τὸ τόπῳ) der Trite diezeugmenon (*c′*) zu liegen komme, die phrygische an dem Orte der Paramese (*h*), die hypolydische an dem der Lichanos meson (*g*), die hypophrygische an dem der Parhypate meson (*f*), die hypodorische an dem der Hypate meson (*e*). Da die Mesen den Grundtönen unserer Molltonleitern entsprechen, so würde aus den Angaben des Ptolemäus zunächst zu folgern sein, daß statt der S. 172 übersichtlich zusammengestellten vielmehr die folgenden:

Mixolydisch	*D*moll	(*e′* ‖ *d′ c′ b a g f e* Mitteloktave)
Lydisch	*C*moll	(? *es′ d′ c′ b as g f es* »)
Phrygisch	*H*moll	(*e′ d′ cis′ h a g fis e* »)
Dorisch	*A*moll	(*e′ d′ c′ h* ‖ *a g f e* »)
Hypolydisch	*G*moll	(? *es′ d′ c′ b a* ‖ *g f es* »)
Hypophrygisch	*F*moll	(? *es′ des′ c′ b as g* ‖ *f es* »)
Hypodorisch	*E*moll	(*e′ d′ c′ h a g fis* ‖ *e* »)

die sieben von Ptolemäus allein anerkannten Transpositionsskalen wären. Diese Deutung hat in der Tat gleich der erste Kommentator dieser Theorie, J. Wallis, in seiner Ausgabe (1662) des Ptolemäus dem Texte des Ptolemäus gegeben. Seine Deutung würde ohne weiteres akzeptiert und das Lydische, Hypolydische und Hypophrygische als *b*-Tonarten definiert werden müssen, wenn dem nicht das 10. Kapitel des 2. Buchs des Ptolemäus widerspräche, welches durchaus in Übereinstimmung mit Aristoxenos den Abstand der drei ältesten (ἀρχαιότατοι!) Tonarten Dorisch, Phrygisch und Lydisch auf je einen Ganzton und den des Lydischen vom Mixolydischen auf einen Halbton normiert. Es bleibt also dabei, daß Lydisch nicht eine Tonart mit 3 ♭ sondern eine mit 4 ♯ (*Cis*moll) und Hypolydisch nicht eine mit 2 ♭ sondern nur eine mit 5 ♯ (*Gis*moll) sein kann. Daß Hypophrygisch nicht *F*moll sein kann, wenn Phrygisch *H*moll ist, liegt vollends auf der Hand. Dadurch bekommt allerdings das τῷ τόπῳ (τῆς τρίτης διεζευγμένων usw.) einen weniger buchstäblichen Sinn, da die effektive Tonhöhe der Stufen der Grundskala nicht durchweg gewahrt bleibt sondern mehrmals eine Verschiebung um einen Halbton nach oben erfährt. Friedrich Bellermann, der ausgezeichnete Philologe, hat kein Bedenken getragen, das τῷ τόπῳ in diesem weiteren Sinne zu verstehen. Wäre er nicht auf die unglückliche Idee gekommen, aus der Notenschrift der Griechen die hypolydische Oktavengattung als Grundskala herauszuschälen, so würden die Wanderungen der δύναμις der Mese, wie er sie auffaßt, genau meinen Darlegungen entsprechen; so ist bei ihm (»Tonleitern und Musiknoten der Griechen« [1847] S. 54) das Ergebnis:

Mixolydisch	*Es*moll	6 ♭	bei mir:	*D*moll 1 ♭
Lydisch	*D*moll	1 ♭		*Cis*moll 4 ♯
Phrygisch	*C*moll	3 ♭		*H*moll 2 ♯
Dorisch	*B*moll	5 ♭		*A*moll Grundskala
Hypolydisch	*A*moll	Grundskala		*Gis*moll 5 ♯
Hypophrygisch	*G*moll	2 ♭		*Fis*moll 3 ♯
Hypodorisch	*F*moll	4 ♭		*E*moll 2 ♯

also alle 6 Transpositionsskalen sind bei ihm *B*-Tonarten statt ♯-Tonarten, abgeleitet aus der Umstimmung der Skala *f g a h c' d' e' f'*. In der Vorrede zum Anonymus (1841) nimmt Bellermann die Haupttonart der Kithara, Lydisch, als Grundskala an (aber ohne die Prätension, damit die absolute Tonhöhe zu bestimmen), und weist die Oktavengattungen an Umstimmungen von *c—c'* nach, was natürlich wieder anders aussieht, aber dieselbe Deutung der Angaben des Ptolemäus voraussetzt:

Mixolydisch	*B* moll	
Lydisch	*A* moll	(Grundskala)
Phrygisch	*G* moll	
Dorisch	*F* moll	
Hypolydisch	*E* moll	
Hypophrygisch	*D* moll	
Hypodorisch	*C* moll	

Der erste, der sich nach Wallis darauf steifte, daß das τῷ τόπῳ des Ptolemäus wörtlich zu nehmen sei, war Rudolf Westphal in seiner »Harmonik und Melopöie der Griechen (1863)«. Daß Oskar Paul in seiner Habilitationsschrift »Die absolute Harmonik der Griechen« (1866) und im Anhange seiner Übersetzung des »Boethius de musica« (1872) sich ihm darin anschloß, bestärkte Westphal im dauernden Festhalten der Deutung. Aber da das Anklammern an die Tonhöhe des *c*, *g* und *f* als Mesen des Lydischen, Hypolydischen und Hypophrygischen zu den aufgewiesenen Widersprüchen gegen Aristoxenos und Ptolemäus und alle anderen Autoren bezüglich der relativen Höhenlage der Transpositionsskalen gegeneinander führen mußte, so wurden Westphal und Paul zugleich die Urheber einer ganz abweichenden Deutung des Sinnes von Thesis und Dynamis, welche leider seither auch Gevaert angenommen hat.

In seiner ersten Darstellung in der »Harmonik und Melopöie der Griechen« kommt Westphal noch nicht zu einer voll ausgeführten und schematischen Darstellung seiner Deutung, läßt die Auslegung Bellermanns noch in der Hauptsache bestehen und ficht nur die gekennzeichneten Abweichungen der Tonhöhe an. Er versteht die Anweisung des Ptolemäus »ἐκλαμβανομένου γὰρ τοῦ διὰ πασῶν« usw. nicht dahin, daß die Mitteloktave der Grundskala (*e—e'* bezw. Bellermanns *f—f'*) der Aufweisung aller Transpositionsskalen dienen soll, sondern vielmehr dahin, daß jede Oktavengattung als Mittelstück (von Hypate meson bis Nete diezeugmenon) eines eigenen durch zwei Oktaven geführten Systems gelten kann, zunächst gleichviel, in welcher absoluten Tonhöhe, mit anderen Worten unter thetischer Benennung versteht Westphal (a. a. O. S. 192) z. B. den

Ton *e* als Hypate einer zwischen *e* und *e'* laufenden mixolydischen Oktave *e f g a b c' d' e'* oder den Ton *H* als Hypate einer zwischen *H* und *h* laufenden mixolydischen Oktave *H c d e f g a h* (s. unten).

Durch Oskar Pauls »Absolute Harmonik« und Boethius-Übersetzung gelangt aber die neue Deutung zu voller Reife, indem nunmehr für jede Oktavengattung vollständige zweioktavige Systeme aufgestellt werden, in welchen das Mittelstück von Hypate meson bis Nete diezeugmenon die betreffende Oktavengattung vorstellt, aber nach unten um 4 Stufen bis zu ihrem Proslambanomenos und nach oben um 3 Stufen bis zu ihrer Nete hyperboläon verlängert wird. Damit entsteht also für die vierttiefste Stufe jeder Oktavengattung der Name thetische Mese und für ihre Unteroktave der Name thetischer Proslambanomenos und für die Oberoktave der Name thetische Nete hyperboläon. Der Umstimmung irgend welcher Saiten bedarf es für die damit entstehenden 7 zweioktavigen Systeme überhaupt nicht, vielmehr können dieselben sämtlich innerhalb der verlängerten Grundskala von *E*—*d''* aufgewiesen werden (O. Paul und Westphal notieren nun die Grundskala vernünftiger Weise ohne Vorzeichen):

1. Mixolydisch: ***E F G A H c d (e) f g a h c' d' e'***
(Thetische Mese ***e*** = dynamische Hypate meson).

2. Lydisch: ***F G A H c d e (f) g a h c' d' e' f'***
(Thetische Mese ***f*** = dynamische Parhypate meson).

3. Phrygisch: ***G A H c d e f (g) a h c' d' e' f' g'***
(Thetische Mese ***g*** = dynamische Lichanos meson).

4. Dorisch: ***A H c d e f g (a) h c' d' e' f' g' a'***
(Thetische Mese ***a*** = dynamische Mese).

5. Hypolydisch: ***H c d e f g a (h) c' d' e' f' g' a' h'***
(Thetische Mese ***h*** (!!) = dynamische Paramese).

6. Hypophrygisch: ***c d e f g a h (c') d' e' f' g' a' h' c''***
(Thetische Mese ***c*** = dynamische Trite diezeugmenon).

7. Hypodorisch: ***d e f g a h c' (d') e' f' g' a' h' c'' d''***
(Thetische Mese ***d*** = dynamische Paranete diezeugmenon).

Bis zu einem gewissen Grade kann wohl Boeckh für das Aufkommen einer solchen Idee verantwortlich gemacht werden, nämlich durch seine Aufweisung der Teilbarkeit der Oktavengattungen Dorisch, Phrygisch und Lydisch in zwei gleichgebaute Tetrachorde:

e f g a ‖ *h c d e* (2 dorische Tetrachorde)
d e f g ‖ *a h c d* (2 phrygische Tetrachorde)
c d e f ‖ *g a h c* (2 lydische Tetrachorde)

Ich halte es zwar keineswegs für ausgeschlossen, daß man in alter Zeit vor der gründlichen Durchbildung der Skalenlehre z. B. von einer Mese der phrygischen Oktave gesprochen haben wird und habe sogar meine Erklärung der Enharmonik des älteren Olympos darauf aufgebaut, daß die berichtete Auslassung der Lichanos nicht die dorische sondern vielmehr die phrygische Lichanos (*f*) betroffen hat. Zur Zeit des Heraklides Pontikus wird vielleicht auch noch die Erinnerung an solche alte Formen der Theorie bestanden haben. Später aber ist auch diese Erinnerung gänzlich ausgelöscht und andere Tetrachorde als dorische gibt es überhaupt nicht. Wohl unterscheidet man fortgesetzt die drei εἴδη τοῦ διατεσσάρων im diatonischen Tongeschlecht, aber niemals taucht statt der einfachen Numerierung eine an die Oktavengattungen erinnernde Nomenklatur für die verschiedenen Arten der Tetrachorde auf.

Das Ergebnis der Aufstellungen Westphals bezw. Pauls ist aber auch sonst in mehr als einer Hinsicht bedenklich. Was soll man sich für eine Vorstellung von einer hypolydischen Skala machen, deren thetische Mese (und Proslambanomenos und Nete hyperboläon) der Ton *h* ist, während doch alles darauf hindeutet, daß Hypolydisch (wie auch Westphal selbst stets angenommen) als Nebenform des Lydischen wie dieses *c* und *f* als Haupttöne behandelte? Ebenso widerspricht die thetische Mese *c* ganz und gar dem Charakter des Hypophrygischen, das auch bei Westphal sonst eine auf *g d* beruhende Skala ist.

Glücklicherweise setzt uns eine Ausführung des Gaudentios, eines Zeitgenossen des Ptolemäus, instand, strikt zu beweisen, daß auch in der römischen Kaiserzeit und speziell zur Zeit des Ptolemäus eine derjenigen O. Pauls und Westphals entsprechende thetische Onomasie n i c h t bestanden hat. Gaudentios sagt (pag. 21) übereinstimmend mit den Alypischen Tabellen und Aristides Quintilian, das Zeichen des tiefsten überhaupt gebrauchten Tones sei ⊐ (Alypisch ⍊). Dasselbe entspricht dem Proslambanomenos der tiefsten Transpositionsskala, der hypodorischen Tonart, *E*. Gaudentios sagt nun mit Recht, daß der tiefste von allen Tönen natürlich nichts anderes sein könne als Proslambanomenos; das einen Ganzton höhere Ɛ, welches dem *Fis* entspricht, kann dagegen nach Gaudentios sowohl Proslambanomenos als auch Hypate hypaton sei. Für das nur einen Halbton über *E* liegende *F* (= ⊤) nimmt Gaudentios ebenfalls die Möglichkeit in Anspruch, daß es

Proslambanomenos sein kann (es ist Proslambanomenos einer der von Ptolemäus verworfenen aristoxenischen Skalen), bestreitet aber entschieden, daß es Hypate hypaton sein könne, weil für einen Proslambanomenos darunter kein Raum sei (*Es*). Von einem mixolydischen System, in welchem *E* Proslambanomenos und *F* Hypate hypaton wäre, weiß also Gaudentios entschieden nichts.

Es wäre aber auch ganz unerfindlich, was dieser ganze breite Apparat einer thetischen Onomasie, den Ptolemäus mit umständlichen Doppeltabellen für alle 7 Tonarten entwickelt, für einen Zweck hätte, wenn er sich nicht eben ganz einfach auf die Aufweisung des Verhältnisses zwischen der Grundskala und ihren Transpositionen bezöge. Da das 10. Kapitel die Höhenlagen der einzelnen Transpositionsskalen gegeneinander erörtert und die umständliche Erklärung des Verhältnisses von Thesis und Dynamis daran als 11. Kapitel direkt anschließt, überhaupt aber zwischen dem 5. Kapitel, welches zuerst das Programm aufstellt, Thesis und Dynamis zu erklären, und dem 11., in welchem die tabellenmäßigen Nachweise gegeben werden, nichts steht, was nicht streng zur Sache gehörte (z. B. gehört der Nachweis entschieden zur Sache, daß das Tetrachord synemmenon in eine reine Tonart nicht gehört, weil es bereits ein Element der Modulation bedeutet) — so liegt ja eigentlich klar auf der Hand, daß es sich um nichts anderes handeln kann, als die Lehre von der Veränderung der tonalen Funktionen der Stufen des zweioktavigen Systems von *A*—*a*, wie bereits Wallis und wieder Bellermann und von Neueren C. v. Jan erkannt haben. Leider ist aber gerade Jans letzte Äußerung zu der Frage, in dem posthumen »Bericht über griechische Musik und Musiker von 1884—99« im Ausdruck hie und da unklar ausgefallen, was sicher seinen Grund darin hat, daß Jan (gest. 4. Sept. 1899) die Korrektur der im Jahresbericht für Altertumswissenschaft erschienenen Arbeit nicht mehr selbst lesen konnte. In der durchaus zustimmenden Besprechung der Studie »Dynamis und Thesis« von R. Ißberner (in Philologus 1896), welche sich mit Recht wieder auf den Standpunkt vor Westphal und Paul stellt, kommt leider zweimal der Satz vor: »Dynamische Mese ist die Tonika einer jeden Oktavengattung.« Das kann unglücklicherweise wieder im Sinne der Westphalschen Theorie verstanden werden, während Jan damit sagen will, dynamische Mese ist bei jeder beliebigen Umstimmung der Mitteloktave der Ton, welcher in dem dadurch gegebenen transponierten System dieselbe Stellung einnimmt wie die Mese *a* in der (dorischen) Grundstimmung. Auch Jan ist zweifellos wieder durch die unglückliche Bellermann-Fortlagesche Verwandlung der dorischen Stimmung in ein *B*moll oder *Ais*moll stark in der klaren

Übersicht der Verhältnisse behindert. Alles ist aber kinderleicht und sonnenklar, sobald man die dorische Stimmung als Grundskala ansieht d. h. als Tonart ohne Vorzeichen notiert; nur dann ist der Hauptsatz des Ptolemäus verständlich »nur im dorischen Tonos fallen Dynamis und Thesis zusammen«. Thesis ist eben nichts weiter als die einfache grundlegende Bestimmung der Stufen im Systema ametabolon. Wenn auch, wie unsere Untersuchungen ergeben haben, niemals eine Kithara mit besonderen Saiten für sämtliche Stufen des zweioktavigen Systems existiert hat, so stellt man sich doch, um klar zu sehen, am zweckmäßigsten ein Instrument vor, auf welchen die sämtlichen in das Bereich dieser Doppeloktave *A*—*a′* fallenden Tongebungen nebeneinander möglich sind. Das Instrument, auf dem es die pythagoräischen Theoretiker den Schülern demonstrierten, war bekanntlich das Monochord, mit 1, 2 oder später auch mit 4 Saiten und beweglichen Stegen (Helikon). Die bestimmte Aussage des Aristides Quintilian (p. 24), daß nur die dorische Tonart in ihrem ganzen Umfange durch zwei Oktaven gesungen wird, die anderen dagegen nur bis zur Höhen- und Tiefengrenze des Dorischen, d. h. unten bis *A* oben bis *a′*, findet ihre vollständige Bestätigung durch die Tabellen der Thesis und Dynamis bei Ptolemäus II. cap. 11, welche sämtliche Umstimmungen mit dem thetischen Proslambanomenos und der thetischen Nete hyperboläon abbrechen. Ptolemäus geht in der Einhaltung dieses Prinzips so weit, daß er sogar alle die Stufen, welche irgend eine Transposition in der Tiefe mehr haben würde, während oben deren fehlen oder umgekehrt, trotz des Widerspruchs der Tonhöhe, mit den ihnen in der nicht mehr singbaren Lage zukommenden Namen in der in das Bereich der Grundskala *A*—*a′* fallenden Lage einsetzt. Z. B. wird, wenn man die Paranete diezeugmenon (*d′*) als Mese ansetzt (wodurch die mixolydische Stimmung sich ergibt), eigentlich das ganze zweioktavige System um eine Quarte nach oben verschoben, da jederzeit die Mese mit ihrer Unteroktave (Proslambanomenos) und Oberoktave (Nete hyperboläon) das zweioktavige System umschreibt, wie es Alypius vollständig notiert, so daß also die mixolydische Stimmung eigentlich von d—d^2 reicht. Anstatt aber unten die Stufen *c B* und *A* wegzulassen, die unter dem mixolydischen Proslambanomenos liegen und dafür oben die Stufe *b′ c″* und *d″* anzusetzen, fügt Ptolemäus vielmehr in der Tiefe die in das Gebiet der Grundskala hineinfallenden Töne mit ihren ihnen in der Höhe zukommenden Namen hinzu, z. B.:

	Grundskala	Mixolydisch:	
Tetr. hyperboläon	*a'*	*a'*	Tetr. diezeugmenon
	g'	*g'*	
	f'	*f'*	
	e'	*e'*	
Tetr. diezeugmenon	*d'*	*d'*	Mese
	c'	*c'*	Tetr. meson
	h	*b*	
Mese	*a*	*a*	
Tetr. meson	*g*	*g*	Tetr. hypaton
	f	*f*	
	e	*e*	
Tetr. hypaton	*d*	*d*	Proslambanomenos bezw. **Nete** hyperboläon
	c	*c*	**Paranete** hyperboläon
	H	*B*	**Trite** hyperboläon
Prosl.	*A*	*A*	**Nete diezeugmenon**

Dazu gibt Ptolemäus noch an, welche Töne nunmehr in dem transponierten System stehende und welche bewegliche sind, und bestimmt die Intervalle zwischen den einzelnen Stufen durch Proportionen! Kann man überhaupt deutlicher sein?

Wir dürfen wohl als sicher annehmen, daß ursprünglich θέσις nichts weiter ist als die Lage der Stufen (Saiten) auf der Kithara und Lyra, und daß der Name erst von da über die Grenzen von deren Tongebiet hinaus getragen wurde; die in diesem Zusammenhange stets gebrauchten Ausdrücke τάσις (Spannung), ἐφαρμόζεται (wird eingestimmt) u. a. verweisen ja immer wieder auf die Saiteninstrumente. Für die Kithara reduzierte sich dann der Umfang, innerhalb dessen die verschiedenen Transpositionsskalen zur Geltung kamen, noch weiter und begriff, abgesehen von den Virtuosenkünsten der Timotheus und Genossen, eigentlich nur die Mitteloktave *e*—*e'*. Im Grunde ist es immer nur darauf abgesehen, zu zeigen, in welches transponierte System diese Mitteloktave gehört, je nachdem sie dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, hypodorisch, hypophrygisch und hypolydisch eingestimmt wird. Von weiteren Umstimmungen als diesen will besonders Ptolemäus nichts wissen, weil sie, was allerdings nicht zu bestreiten ist, nur Wiederholungen bereits unter diesen befindlicher Oktavengattungen in etwas höherer oder etwas tieferer Lage ergeben können. So exemplifiziert Ptolemäus ganz richtig, daß ein sogenanntes tieferes Hypophrygisch (aristoxenischer Nomenklatur, das Hypoiastische des Alypius), das von manchem zwischen dem Hypodorischen (*E* moll) und dem Hypophrygischen (*Fis* moll) eingeschaltet werde, nur entweder die Verhältnisse der hypodorischen Oktave etwas höher (*Eis* moll statt *E* moll)

oder die der hypophrygischen etwas tiefer (*F*moll statt *Fis*moll) reproduzieren müsse. Das drückt Ptolemäus so aus: »Denn wenn die dynamische Mese der hypodorischen Tonart auf die Stufe der thetischen Hypate meson fällt und die dynamische Mese des Hypophrygischen auf die thetische Parhypate meson, so muß eine zwischen diesen beiden eingeschobene weitere Tonart, die sogenannte tiefere hypophrygische, ihre dynamische Mese ebenfalls entweder auf der Stufe der thetischen Hypate (*e*) haben wie auch die hypodorische oder aber auf der Stufe der thetischen Parhypate (*f*) wie auch die hypophrygische.« Dieser Passus spricht gewiß unzweideutig genug von den Transpositionsskalen und stellt ganz ebenso, wie der Anfang des Kapitels, die Beziehungen zwischen den thetischen und dynamischen Benennungen klar; daß derselbe trotzdem nicht O. Paul die Augen geöffnet hat über die gänzliche Überflüssigkeit und Verkehrtheit seiner nichttransponierten zweioktavigen Systeme für alle Oktavengattungen, ist sehr verwunderlich, noch verwunderlicher aber, daß auch R. Westphal über diesen Passus glatt hinweglesen konnte, ohne einen Widerspruch zu bemerken.

VI. Kapitel.

Die Tongeschlechter und Chroai.

§ 20. Die Tongeschlechter (γένη).

Helmholtz stellt an die Spitze der von der Naturwissenschaft zur Ästhetik und Kunstgeschichte überspringenden dritten Abteilung seiner »Lehre von den Tonempfindungen« den Satz, daß »das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden«. Die Wahrheit dieses Ausspruchs macht sich mit zwingender Gewalt fühlbar, wenn wir nunmehr dem internsten und speziell charakteristischen Teile der Musiktheorie der Griechen näher treten, der Lehre von den Tongeschlechtern. Während die Skalenlehre in ihren bisher behandelten Umrissen nicht nur die größte Verwandtschaft mit dem System der mittelalterlichen Kirchentöne zeigt, sondern doch schließlich auch unserem heutigen melodischen und harmonischen Gestalten nicht widerspricht, in seiner Grundlage, der abwechselnd nach 2 und 3 Ganztönen einen Halbton einschaltenden

Grundskala und ihren Transpositionen sogar vollständig mit denselben zusammenfällt, so tritt uns dagegen in dem chromatischen und enharmonischen Tongeschlechte etwas unseren heutigen musikalischen Vorstellungskreisen gänzlich Fremdes gegenüber, dessen Entstehung in der Zeit allgemeinen Hochstandes der Kunstpflege und der ästhetischen Kritik des Hellenentums rätselhaft erscheint und eine umständliche Begründung erfordert.

Zunächst ist zur Begriffsstimmung zu bemerken, daß die in unserer heutigen Musiklehre üblichen Termini Enharmonik und Chromatik sich nur schlecht oder gar nicht mit den antiken decken. Am ehesten berühren sich noch die moderne und antike Chromatik; die moderne Enharmonik aber hat mit der antiken gar nichts zu schaffen. Heute versteht man unter Chromatik die direkte Aufeinanderfolge mehrerer Halbtöne, unter einer chromatischen Tonleiter eine aus lauter Halbtönen bestehende, richtig formuliert irgend eine diatonische Skala, in welcher sämtliche Ganztonstufen durch Einschaltung von Zwischentönen gespalten sind. Denn schließlich ist doch jede chromatische Skala nur eine Umgestaltung einer diatonischen; eine absolute chromatische Tonleiter kann wohl physikalisch hergestellt werden, im konkreten Falle aber, innerhalb eines Kunstwerks tritt sie jederzeit für eine diatonische ein und erfordert daher mancherlei verschiedene Schreibweisen je nach der herrschenden Tonart. Chromatik als selbständige Grundlage einer Skalenbildung kennt unsere so reich entwickelte Musik nicht. Die in der modernen Melodik häufigen Folgen zweier kleiner Sekunden z. B. in *A*moll die Einführung des Unterleittons und des Oberleittons zur Quinte oder Prim der Skala (*dis e f*, *b a gis*) sind schon nicht mehr Chromatik sondern eine kompliziertere Harmoniegrundlage voraussetzende Diatonik. Zur Chromatik im engeren Sinne gehört vielmehr die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei Formen derselben Stufe der Grundskala wie z. B. *g gis*, *h b*. Damit stellt sich aber heraus, daß es gar nicht der Aufeinanderfolge zweier Halbtonschritte bedarf, um den Begriff der Chromatik zustande zu bringen. Das eigentlich Chromatische besteht vielmehr in dem Auftreten zweier Formen derselben Stufe nebeneinander. Daß dasselbe gewöhnlich einen diatonischen kleinen Sekundschritt nach sich zieht, ist zwar leicht zu erkennen, fällt aber doch bereits außerhalb der Begriffsbestimmung.

Ganz anders bei den Griechen. Bei ihnen beruht die Chromatik durchaus nicht auf einer Einschaltung von Zwischenstufen zwischen die Stufen der diatonischen Skala sondern vielmehr auf der Umstimmung zweier Stufen der diatonischen Skala selbst, so daß die melodische Grundlage die gleiche Stufenzahl behält. Aristoxenos

sagt ausdrücklich, daß für die Aufweisung der Unterschiede der Tongeschlechter ein Tetrachord der Form zugrunde zu legen ist, wie es sich zwischen Hypate meson und Mese findet, dessen Zwischenstufen allein in den Geschlechtern umgestimmt werden, während die Grenztöne selbst bleiben (p. 46: Αἱ δὲ τῶν γενῶν διαφοραὶ λαμβάνονται ἐν τετραχόρδῳ τοιούτῳ οἷόν ἐστι ἀπὸ μέσης ἐφ' ὑπάτην τῶν μὲν ἄκρων μενόντων τῶν δὲ μέσων κινουμένων ὁτὲ μὲν ἀμφοτέρων ὁτὲ δὲ θατέρου· ähnlich p. 22).

Für ein solches Tetrachord stehen unter allen Umständen nur vier Stufen, auf der Kithara vier Saiten, zur Verfügung, von denen die beiden äußersten ihre Stimmung in allen Tongeschlechtern und Färbungen behalten und nur die beiden mittleren umstimmbar sind. Die gesamte Lehre von Tongeschlechtern und Färbungen läuft also auf den Nachweis der möglichen Umstimmungen dieser mittleren Saiten oder Stufen hinaus.

Wir haben bereits zwei Formen solcher Umstimmungen kennen gelernt, welche nicht andere Tongeschlechter sondern andere Tonarten, Transpositionen des ganzen Systems bedeuten, nämlich statt:

e͡f g a (dorisches Tetrachord)

diese beiden: ***e fis͡g a*** (phrygisches Tetrachord)
e fis gis͡a (lydisches Tetrachord)

Da dieselben, wie wir im vorigen Paragraphen gesehen, die Dynamis verändern, so sind sie gar nicht mehr Tetrachorde wie das von Hypate bis Mese, können also nach Aristoxenos überhaupt der Aufweisung der Tongeschlechter nicht zugrunde gelegt werden; denn in *e fis g a* würde *fis* als Hypate anzusehen sein, in *e fis gis a* aber gar *gis*, d. h. wir hätten je zwei Bruchteile von Tetrachorden der Art, wie sie Aristoxenos fordert, anstatt eines intakten. Ob nun aber nicht dennoch diese ältesten Umstimmungsformen auf die Aufstellung der Tongeschlechter geführt haben, ist eine ganz andere Frage. Denn Theorie und Praxis gehen manchmal einander sehr zuwiderlaufende Wege. Daß der eigenartige Reiz der Aufeinanderfolge zweier Halbtonschritte zuerst durch den Gebrauch der Trite synemmenon neben der Trite diezeugmenon erprobt wurde, ist zum mindesten sehr wahrscheinlich. Obgleich die spätere Theorie die Diatonik, Chromatik und Enharmonik für jedes Tetrachord selbständig lehrt, also ebensowohl für das Tetrachord synemmenon als das Tetrachord diezeugmenon und in der Demonstration der Tongeschlechter sich peinlich jeder Vermischung zweier Tetrachorde enthält, so spricht doch die Lehre von der Melodieführung und der Modulation (Metabole) von dem Wechsel im Gebrauch der

beiden Tetrachorde z. B. einem Emporsteigen im Tetrachord diezeugmenon und Herabsteigen im Tetrachord synemmenon. Sehr zu beachten ist auch, daß in der späteren Praxis der Kitharisten, wie sie die ὁρμασία belegt, die *b*-Saite den Namen χρωματική führt, während die *h*-Saite διάτονος heißt. Die eigentliche Wurzel der Chromatik bei den Alten werden wir darum nicht in der Hinaufstimmung der *f*-Saite nach *fis*, welche ja *f* beseitigt, sondern vielmehr in dem Nebeneinanderstehen von *b* und *h* suchen müssen. Das älteste chromatisch geteilte Tetrachord wird demnach das Tetrachord synemmenon gewesen sein sobald es die Paramese heranzog:

a b h $1\frac{1}{2}$ ***d***

Damit erklärt sich auch die Angabe Plutarchs (De musica cap. 20), daß die Chromatik auf der Kithara sehr alt sei. Die Übertragung dieser Teilung auf andere Tetrachorde ist höchstwahrscheinlich erst aufgekommen, nachdem inzwischen die neue Form der Enharmonik sich entwickelt hatte.

Erinnern wir uns, daß letztere entstand durch Nachahmung der halbtonlosen phrygischen Pentatonik

d e . . g a h . . . d'

im Rahmen der dorischen Oktaven als

e f . . a h c' . . e'

zunächst ohne Teilung des Halbtons, so mag wohl nicht lange nach Olympos und Terpander auch das Experimentieren mit Unterbringungen der ausgelassenen Töne durch Einstimmung in andere Tonhöhen begonnen haben. Die beiden Hauptformen, welche dabei schnell neben der diatonischen zu Ansehen kamen, sind:

a. neuere Enharmonik: $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + 2 =$ ***e e˂f . . . a* ‖ *h h˂c' . . . e'***
b. Chromatik: $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} =$ ***e f fis . . a* ‖ *h c' cis' . . . e'***

Diese beiden Formen finden wir in sämtlichen Transpositionsskalen der Alypischen Tabellen für sämtliche Tetrachorde von deren zweioktavigen Systemen (einschließlich des Tetrachords synemmenon) durchgeführt.

Es fragt sich nun, wie haben wir uns zu denken, daß ein Grieche, der schließlich doch keine anders organisierten Ohren hatte als wir, diese seltsamen Tonkombinationen gehört hat? Bezüglich des enharmonischen Geschlechts ist da wohl nichts zu eruieren, was dem neuen Zwischentone, der die jüngere Enharmonik von der älteren unterscheidet, irgend welchen harmonischen Sinn geben könnte. Derselbe ist durchaus nur als melodischer Schleifton

innerhalb des Halbtonintervalls definierbar. Denn da das $\widehat{e\,f}$ ohnehin schon nach den griechischen Intervallbestimmungen als der nach Abzug zweier Ganztöne 9 : 8 bleibende Rest der Quarte 4 : 3 (Limma 256 : 243) ein genau um $^1/_{10}$ Ganzton kleineres Intervall ist als unser diatonischer Halbton 16 : 15, so kann dessen Halbierung kein Intervall ergeben, das durch Beziehung auf die natürlichen akustischen Verhältnisse leichter verständlich würde. Es bleibt also lediglich die nahe Nachbarschaft der Tonhöhe zur Erklärung übrig, d. h. der Mittelton kann als ein dem *e* angenähertes *f* (stark vertiefter Leitton nach unten) oder als ein dem *f* angenähertes *e* (stark verschärfter Leitton nach oben) rein melodisch vielleicht aufgefaßt werden. Gewiß werden wir von unserem heutigen Standpunkte aus ohne Einschränkung dem Aristoxenos beistimmen, wenn er sagt (pag. 19): »Πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν (sc. τῶν γένων) θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἡ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προςτυγχάνει, δεύτερον δὲ τὸ χρωματικόν, τρίτον δὲ καὶ ἀνώτατον τὸ ἐναρμόνιον· τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις«, d. h. »Als erstes und ältestes der drei Tongeschlechter ist das diatonische anzusehen, auf welches zuerst die menschliche Natur verfällt, als zweites das chromatische, als drittes und jüngstes aber das enharmonische, an welches sich die Auffassung zuletzt und kaum mit vieler Mühe gewöhnt«. Daß nicht etwa die Griechen zwischen den Spaltwerten des Halbtons oder zwischen ihnen und den Hauptwerten harmonische engere Beziehungen annahmen, geht aus Aristoxenos pag. 53 hervor, wo derselbe für die prinzipielle Begründung der normalen Tonfolge der Melodie irgendwelche Bedeutung der engen Intervalle (Pykna) des enharmonischen (und wohl auch des chromatischen) Geschlechts rundweg abweist: »Ἁπλῶς μὲν οὖν εἰπεῖν κατὰ τὴν τοῦ μέλους φύσιν ζητητέον τὸ ἑξῆς καὶ οὐχ ὡς οἱ εἰς τὴν καταπύκνωσιν βλέποντες εἰώθασιν ἀποδίδοναι τὸ συνεχές«, d. h. »Um es kurz zu sagen, so muß man die Gesetze der normalen Skalenbildung aus der Natur der Melodie entwickeln und nicht, wie manche tun, eine gleich fortlaufende Reihe kleinster Intervalle ins Auge fassen«. Etwas dem hier von Aristoxenos getadelten Verfahren Ähnliches hat uns Aristides Quintilian in der p. 15 verzeichneten alten in lauter Diesen verlaufenden Skala (ἡ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις κατὰ διέσεις ἁρμονία) mit 24 Diesen für den Umfang der ersten Oktave aufbewahrt (die zweite soll chromatisch in lauter Halbtönen verzeichnet sein). Leider ist die Tabelle unter der Hand der Kopisten bis zu den erhaltenen Handschriften gar arg verdorben, aber doch nicht so rettungslos, wie die Kommentatoren bis jetzt samt und sonders annehmen zu müssen glaubten. Aristides verheißt also in den beiden

Zeilen über dem Diagramm die Aufzeichnung einer durch zwei Oktaven laufenden Skala, in der ersten Oktave in lauter Diesen, in der zweiten in Halbtönen. In der Unterschrift bestätigt er das Diagramm nochmals mit denselben Worten. Die Gunst des Schicksals hat uns glücklicherweise von der tiefsten in Diesen notierten Oktave doch soviel erhalten, daß wir erkennen können, um welche zwei Oktaven es sich handelt, nämlich die von *E—e′*, von dem hypodorischen Proslambanomenos bis zur hypodorischen Nete hyperboläon, wie ich gleich zeigen werde. Eine in lauter Vierteltönen laufende Skala ist zwar auch dem Geiste der griechischen Notenschrift fremd, vielmehr hat dieselbe für jeden der Halbtöne *EF*, *Fis G*, *Gis A*, *Ais H*, *Hc*, *cis d*, *dis e*, *ef* je drei Zeichen, so daß zwar jeder dieser acht Halbtöne tatsächlich in zwei Vierteltöne gespalten ist, die chromatischen Halbtöne *f fis*, *g gis*, *a ais*, *c cis* und *d dis* aber ungespalten sind; dafür kommen *H* und *e* doppelt vor. Wir dürfen uns sicher dabei beruhigen, daß Aristides nichts anderes will als eben die sämtlichen Pykna, die innerhalb der Oktave *E—e (f)* möglich sind, der Reihe nach aufzeichnen. Daß das wirklich der Sinn der Überbleibsel dieser verunstalteten Tabelle ist, mag die folgende Vergleichung lehren. Bellermann, auf dessen Faksimile sich meine Deutung stützt, hat sich durch die offenbar am ärgsten durch Dittographien verunstaltete zweite (höhere) Hälfte der Tabelle verleiten lassen, für den Anfang in der Tiefe Analogien zu konstruieren, welche die ursprüngliche Absicht vollends gänzlich verdecken. Ich schreibe zur Verdeutlichung die Zeichen der Alypischen Tabelle zu oberst und darunter die bei Aristides pag. 15 sich der Reihe nach findenden, in der dritten Reihe füge ich besser erhaltene Formen der Schreibweise bei Aristides pag. 27 bei:

E—F	*Fis—G*	*Gis—a*	*Ais—H*	*H—c*	*cis—d*	*dis—e*	*e—f*
߅ ⊱ ⊣	Ɛ Ь ⅃	♀ Ħ И	W V ⊻	_ ⏀ ⊦	7 F ∇	˥ B ∀	Ω Ψ X
-O fehlt ≺	fehlt 6 ⅃	♀ L ⅃	D ∇ fehlt	fehlt Є ∍	I Γ ɕ	˥ P Ↄ	ɕ
⊣		ь				♀	

Das beiläufig zur Verhütung weiteren Kopfzerbrechens über diese vermeintliche abweichende alte Notierungsart, womit Bellermann seinerzeit (Tonl. u. Musikn.) einen sehr bedenklichen Anfang gemacht hat.

Eine geschlossene Folge von Diesen kennt also die griechische Theorie, wie wir sehen, nicht, jedenfalls nicht außerhalb der Notentabellen. Aristoxenos stellt sogar kategorisch den Satz auf (pag. 63):

»Πυκνὸν δὲ πρὸς πυκνῷ οὐ μελῳδεῖται οὐθ' ὅλον οὔτε μέρος αὐτοῦ.« Die Motivierung, daß sonst weder die vierte noch die fünfte Stufe konsonant ausfallen würde, ist zwar nur ein Beweis aus dem System heraus und nicht ein absoluter; sie und die weitere pag. 28 »daß bereits eine dritte Diesis zu singen die Stimme nicht fertig bringe (τὴν τρίτην δίεσιν πάντα ποιοῦσα οὐχ οἷατέ ἐστι προςτιθέναι) genügen aber sogar, die Überlieferung von pag. 53 als unhaltbar zu erweisen: »μέχρι γὰρ τριῶν ἡ φωνὴ δύναται συνείρειν«; es fehlt da vielleicht ein οὐ oder statt τριῶν ist δυοῖν zu lesen.

Wir sind somit bezüglich der harmonischen Deutung der enharmonischen Skalen durchaus auf die der neueren mit der älteren Enharmonik gemeinsamen Stufen angewiesen, d. h. für den harmonischen Sinn der Skala kommen lediglich die Stufen

$$e\,f\,..\,a\,h\,c'\,..\,e'$$

in Betracht. Daß diese die Harmonie *A*moll auffällig in den Vordergrund stellen, ist sofort ersichtlich; doch ist neben derselben auch die Harmonie *F*dur vollständig vertreten, unter Mitheranziehung des natürlich ebenfalls enharmonisch gestimmt gedachten Tetrachords synemmenon erscheinen auch die Harmonien *D*moll und *B*dur komplet und für *F*dur gewährt das ♭ die Möglichkeit einer Melodiebildung, welche den *F*dur-Akkord oder *D*moll-Akkord als tonische Harmonie charakterisiert.

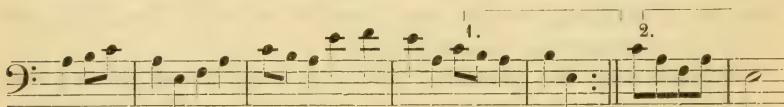
Dagegen sind die Akkorde *G*dur, *C*dur und *E*moll nur unvollständig vertreten, der erstere sogar, wenn man von der Möglichkeit der Heranziehung des Tetrachords synemmenon absieht, nur durch die Terz, der *C*dur-Akkord ohne Quinte, der *E*moll-Akkord ohne Terz. Wenn auch für das Verständnis der Theorie der griechischen Skalen die Idee einer auf dem Finaltone (Hypate bezw. Nete) ruhenden tonischen Harmonie durchaus fernzuhalten ist, so haben doch die Griechen selbstverständlich ebenso wie wir die harmonischen Beziehungen der einander folgenden Töne der Melodie unmittelbar, ohne Beihilfe theoretischer Begriffe, aufgefaßt, und da sie die volle siebenstufige diatonische Skala seit alters hatten, so steht außer Frage, daß ihnen trotz der gegenteiligen Definitionen der Theoretiker auch die Terzbedeutung der Töne ins Ohr ging. Daß sie Terzenskalen der westphalschen Art aufgestellt hätten, ist dagegen mit ihrem theoretischen System gänzlich unvereinbar.

Nach Plutarchs Bericht (De musica 11) wurde erst zuletzt auch im Phrygischen und Lydischen der Halbton gespalten (ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διῃρέθη ἔν τε τοῖς Λυδίοις καὶ Φρυγίοις); die Nennung des Phrygischen an allerletzter Stelle erscheint hier bedeutsam, wenn wir in Betracht ziehen, in wie eminentem Maße das Phrygische

durch den Ausfall der diatonischen Lichanos *g* und der diatonischen Paranete diezeugmenon *d*, die die natürliche Folge der Herstellung der Pykna ist, in seinem innersten Wesen geschädigt wird. Die Heranziehung der Nete synemmenon ist zwar möglich, bedeutet aber doch eine μεταβολή, gehört also nicht in die schlichte Skala hinein. Die dorische Skala behält im enharmonischen Geschlecht alle ihre Hauptbestandteile, nämlich alle drei Töne der Harmonie, in deren Sinne sie verständlich ist (*a*, *c* (*e'*) und *c'* und dazu auch noch die Obersekunden von *a* (*h*) und *e* (*f*) und die Untersekunde von *c* (*h*). Daß, ganz abgesehen von den enharmonischen Spalttönen, eine vielgestaltige Melodik mit dieser künstlichen, als Frucht theoretischer Aufstellungen in Analogie der uralten halbtonlosen Pentatonik gefundenen neuen Pentatonik möglich ist, beweisen die neueren pentatonischen Melodien der Japaner, welche zwei Stufen der alten Pentatonik um einen Halbton erniedrigen und damit die Form der griechischen Enharmonik annehmen (nur ohne Spalttöne):

e f* . . *a h c* . . *e statt: ***e fis* . . *a h cis* . . *e***

Am freiesten ist die Melodieentfaltung mit diesen beschränkten Mitteln im Sinne von *A* moll (dorisch), z. B.:



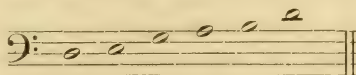
Wesentlich gehemmter ist entschieden schon die Entfaltung im Sinne der lydischen Tonart, d. h. als eine *F*-Skala gefaßt:



Auch für das Mixolydische als ein *E* moll mit Dominantsinn ist aber noch einigermaßen eine Ausprägung des Charakters möglich, da wenigstens dessen Grundton und Quinte vorhanden sind:



Dagegen muß aber diese des *g* und *d* entbehrende Skala für das Phrygische, das in seiner pentatonischen Gestalt bei Olympos entschiedenen *G* dur-Charakter hat:



ganz und gar versagen, so daß man wohl begreift, weshalb erst zuletzt im Phrygischen die Enharmonik Aufnahme fand.

Trotzdem beschreibt und notiert aber Aristides Quintilian als ganz alte Skalen (αἷς οἱ πάνυ παλαιότατοι κέχρηνται) die folgenden enharmonischen (* bedeutet den enharmonischen Spaltton):

Notentafel:

Lydisch:	[*dis*]* *e fis* . . . *ais* * *h* . . . *dis′* * [*e′*]
Dorisch:	*fis gis* * *a* . . . *cis′* ‖ *dis′* * *e′ gis′*
Phrygisch:	*fis gis* * *a* . . . *cis′* ‖ *dis′* * *e′ fis′*
Iastisch:	*dis* * *e* . . . *gis* . . . . *h cis′*
Mixolydisch:	*dis* * *e fis* ‖ *gis* * *a* . . . . *dis′*
Syntonolydisch:	*dis* * *e* . . . *gis* . . . . *h*

Diese Angaben des Aristides sind wohl nicht ganz fehlerfrei; zum mindesten ist in dem Lydischen das Pyknon *ais—h* höchst verwunderlich, desgleichen die Begrenzung durch den Mittelton eines Pyknon oben und unten, doch befinden sich sämtliche Notenzeichen in genauer Übereinstimmung mit der Wortbeschreibung. In die Grundskala versetzt würden diese Skalen auszudrücken sein als:

Lydisch:	* *c d* . . *fis* (!) * *g* . . *h* *
Dorisch:	*d e* * *f* . . . . . *a* ‖ *h* * *c e*
Phrygisch:	*d e* * *f* . . . . . *a* ‖ *h* * *c d*
Iastisch:	*H* * *c* . . *e* . . . . . *g a*
Mixolydisch:	*H* * *c d e* * *f* . . . . *h*
Syntonolydisch:	*H* * *c* . . *e* . . . . . *g*

Über die unvollkommene Form des Iastischen und Syntonolydischen wollen wir nicht grübeln, auch nicht darüber, wie eine solche tiefliegende Melodieformel wie *H* * *c e g* zu dem Namen Syntonokommen kann. Es liegt aber nahe, die Beschreibungen des Aristides nicht als Aufzählungen der Intervalle von unten nach oben sondern vielmehr als solche von oben nach unten, wie die griechische Buchstabenordnung läuft, zu verstehen und anzunehmen, daß das auf uns gekommene Diagramm von einem halbsachkundigen Schreiber verkehrt angelegt wurde. Da es sich um πανὺ παλαιότατοι handelt, so ist ohnehin die lydische und hypolydische Tonart der Notentafel verdächtig; es ist darum gar nicht unwahrscheinlich, daß eine Umschreibung aus der alten Grundskala in das später allein herrschende Lydische den Anlaß zu der Verwirrung gegeben hat. Bei umgekehrter Ordnung sind nämlich die Ergebnisse fast durchweg befriedigende:

Lydisch: (c')*h..g f*e..c* (h)
Dorisch(?): d' c'*h..g f*e..c(?) besser: e'c h a..f*e d
Phrygisch: d' c'*h..g f*e..d
Iastisch: c'*h..g..e
Mixolydisch: f'*e' d' c'*h...f
Syntonolydisch: c'*h..g..e oder aber f'*e'..c'..a

Hier wäre nur für das Dorische das Ergebnis nicht ganz befriedigend und durch Ansetzung des Ditonus zu Anfang statt zu Ende zu verbessern.

Gleichviel, wie man sich mit diesen Beschreibungen abfinden mag, auf alle Fälle beweisen dieselben eine in der aristoxenischen und späteren Theorien der Tongeschlechter nicht angedeutete Konservierung von Tönen des diatonischen Geschlechts in den enharmonischen Skalen, besonders im Phrygischen, dessen Grenzton (*d*) ja eigentlich durch Einführung des Pyknon fallen müßte:

e f..a h c' statt dessen: d e*f..a h*c'd' (g?)

Auch das Dorische und Mixolydische enthalten, wie man auch die Skala lesen mag, diatonische Elemente (*d*). Einigermaßen rätselhaft bleibt freilich, wie man auf der Kithara die 9 Stufen dieser phrygischen Skala hergestellt haben mag (*e fis*g...h cis*d e* bedingt wenigstens Hinaufstimmung von *b* in *h*, *h* in *cis* und *c* in *cis*).

Doch genug! Zweifel, daß gemischte Skalen dieser Art gebraucht wurden, sind ausgeschlossen, zumal sich das Euripides-Fragment des Papyrus Erzherzog Rainer (1892) vollständig mit den Angaben des Aristides deckt (vgl. S. 146), sogar auch bezüglich der Notenzeichen, weshalb ich schon bei dessen Analyse den Gedanken einer später erfolgten Transposition der Melodie aussprach. Wenn das Phrygische mit dem enharmonischen Pyknon versehen worden ist, so hat es also anscheinend dennoch seine charakteristischen Haupttöne, wenigstens seine Nete und Hypate nicht aufgegeben. Diese Erkenntnis ist geeignet, einigermaßen eine Brücke zu bauen zwischen der griechischen Enharmonik und unserem Musikempfinden.

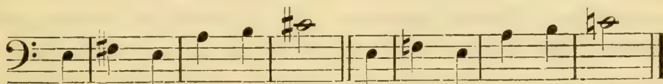
Auch die griechische Chromatik sieht bei näherer Betrachtung doch nicht so sonderbar aus, wie sie zunächst scheint. Natürlich stellen wir uns dieselbe wiederum zunächst in der Mitteloktave der Grundskala *e—e'* vor mit Ausscheidung von *g* und *d*, welche je einen Halbton tiefer gestimmt werden:

e f fis..a h c cis...e

Faßt man nicht sowohl die direkte Aufeinanderfolge der in dieser Schreibweise chromatische Intervalle bildenden Stufen *f fis* und *c cis* sondern vielmehr ihren Wechsel in der Verbindung mit andern Stufen ins Auge, so ergibt sich das überraschende Resultat, daß die Chromatik die beiden Formen der Skalenbildung in einem Systeme vereinigt, welche wir als die Grundlage der beiden Hauptformen (τὰ πρῶτα und τὰ δεύτερα) der archaistischen Melodik annehmen zu müssen glaubten, des Olympos halbtonlose Pentatonik und des Terpander(?) Nachahmung derselben in der dorischen Skala:

e fis . . a ‖ **h cis . . e** Olympische Pentatonik
e f . . a ‖ **h c . . e** (Terpandrische Pentatonik?)

Die Vereinbarkeit beider mit unserer Art, Musik zu hören, haben wir bereits erörtert; für ein griechisches Ohr, das an beide Formen der archaistischen Melodik durch altüberlieferte in hohem Ansehen stehende Hymnen und Nomoi gewöhnt war, mag die Vermengung von deren Elementen starke Wirkungen hervorgebracht haben. Späterhin, zur Zeit des »Verfalls« (Timotheos, Krexos), mag freilich nicht sowohl die Kontrastierung der Elemente die Hauptrolle gespielt haben, etwa in Führungen wie:



sondern vielmehr die direkte Verbindung der chromatisch verschiedenen Töne:

so daß an die Stelle der Wirkung schlichter Einfachheit, welche besonders die halbtonlose Pentatonik hervorbrachte, ein weichliches, weinerliches Wesen trat. Plutarch charakterisiert in der Schrift über die epikureische Philosophie den Unterschied zwischen Chromatik und Enharmonik mit den Worten (S. 197): »χρωματικὸν διαχεῖ, ἐναρμόνιον συνίστησι«, d. h. »Chromatik wirkt auflösend, Enharmonik zusammenraffend«. Aristides Quintilian p. 111 (Schluß des 2. Buchs) gibt eine Charakteristik der drei Tongeschlechter, aus welcher man geradezu schließen müßte, daß sowohl die Diesen des enharmonischen als die zweiten Halbtöne des chromatischen Tongeschlechts nur als Zusätze zum diatonischen anzusehen wären: »Τὸ χρωματικὸν γένος διατονικόν ἐστι, ηὐξημένον καὶ πεπυκνωμένον ἡμιτονίοις, τό δ' ἐναρμόνιον διατονικόν ἐστι τόνῳ μὲν διπλασιασθέν,

τοῦ δ' ἡμιτονίου δίχα διῃρημένου. διάτονον δὲ καλεῖται διότι πεπύκνωται τοῖς τόνοις κατὰ τὰ διαστήματα. ἀῤῥενωπὸν δ' ἐστὶ καὶ αὐστηρότερον· χρωματικὸν δὲ καλεῖται παρὰ τὸ χρώζειν αὐτὸ τὰ λοιπὰ διαστήματα, μὴ δεῖσθαι δέ τινος ἐκείνων· ἔστι δὲ ἥδιστόν τε καὶ γοερόν· τὸ δ' ἐναρμόνιον διὰ τὸ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου τελείᾳ διαστάσει λαμβάνεσθαι· οὔτε γὰρ διτόνου πλέον οὔτε διέσεως ἔλαττον ἐνεδέχετο κατὰ αἴσθησιν λαβεῖν τὰ διαστήματα· διεγερτικὸν δ' ἐστὶ τοῦτο καὶ ἤπιον.« (»Das chromatische Geschlecht ist das diatonische mit Zuwachs füllender Halbtöne, das enharmonische ist das diatonische mit Verdoppelung eines Tones [oder: mit Erweiterung eines Ganztonschrittes auf einen Ditonos?] und Spaltung des Halbtons. Das diatonische hat seinen Namen daher, daß es größere Intervalle durch geschlossene Tonfolge ausfüllt. Sein Charakter ist männlich und herb. Das chromatische Geschlecht hat seinen Namen daher, weil es die anderen Intervalle färbt, deren es aber nicht bedarf(?); es ist das süßeste von allen und von klagendem Ausdruck. Das enharmonische heißt so, weil es die harmonischeste Konstruktion hat; denn weder größere Schritte als der Ditonus noch kleinere als die Diesis darf man zu Gehör bringen. Sein Charakter ist anregend und sanft.«) Theo von Smyrna (Hiller S. 92) gibt eine Teilung des Kanons, welche für sämtliche Tetrachorde auch die chromatischen Parhypaten bezw. Triten berechnet. Ich will nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß Theo von der Terminologie und dem Umfange der Kithara, wie ihn die Hormasia hat, ausgeht. S. 89 (Hiller) berechnet er zunächst nur die Haupttöne, die wir wegen der Übereinstimmung der Benennungen mit denen der Hormasia nach deren Tonhöhen-Notierungen bestimmen dürfen:

ὑπερβόλαια	*gis'*
διεζευγμένη	*fis'*
μέση	*cis'*
ὑπάτη	*gis*
ὑπερυπάτη	*fis*
προςλαμβανόμενος	*cis*

Nach dem Bericht des Gaudentios p. 6 ist zu seiner Zeit (ca. 200 n. Chr.) die Diatonik fast allein mehr in Gebrauch, und Chromatik und Enharmonik verschwinden: »τοῦτο γὰρ (τὸ διατόνικον) μόνον τῶν τριῶν γενῶν ἐπίπαν ἐστὶ τὸ νυνὶ μελῳδούμενον. τῶν δὲ λοιπῶν δυοῖν ἡ χρῆσις ἐκλελοιπέναι κινδυνεύει.« Ptolemäus, der nur wenig älter als Gaudentios ist, ignoriert die Enharmonik, nimmt aber auf die Mischung diatonischer und chromatischer Verhältnisse noch ausführlich Bezug. Schon zur Zeit des Plutarch (ca. 100 n. Chr.) ist aber die Enharmonik im Verfall (De musica 38):

»Οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γενῶν, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο παντελῶς παρῃτήσαντο, ὥστε μηδὲ τὴν τυχοῦσαν ἀντίληψιν τῶν ἐναρμονίων διαστημάτων τοῖς πόλλοις ὑπάρχειν· οὕτω δ' ἀργῶς διάκεινται καὶ ῥαθύμως ὥστε μηδ' ἔμφασιν νομίζειν παρέχειν καθόλου τῶν ὑπὸ τὴν αἴσθησιν πιπτόντων τὴν ἐναρμόνιον δίεσιν, ἐξορίζειν δ' αὐτὴν ἐκ τῶν μελῳδημάτων, πεφλυαρκέναι τὲ λέγειν τοὺς δοξάσαντάς τι περὶ τούτου καὶ τῷ γένει τούτῳ κεχρημένους«, d. h. (in Westphals Übersetzung): »Die jetzt Lebenden aber haben das schönste der Tongeschlechter, dem die Alten seiner Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, ganz und gar hintangesetzt, so daß bei der großen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, vorhanden ist, und sind in ihrer trägen Leichtfertigkeit so weit herabgekommen, daß sie die Ansicht aufstellen, die enharmonische Diesis mache überhaupt nicht den Eindruck eines den Sinnen wahrnehmbaren Intervalls und daß sie dieselbe aus den Melodien ausschließen: diejenigen, so sagen sie, hätten töricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt und dies Tongeschlecht in der Praxis verwendet hätten.« Auch sei darauf hingewiesen, daß bereits Thrasyllos (ca. 30 n. Chr.) den Terminus ἐναρμόνιος im Sinne des alten ἐμμελής gebraucht, was nicht wohl möglich wäre, wenn die Enharmonik seinerzeit noch in Gebrauch war. Falsch ist aber die Ansicht Westphals (Harmonik und Melopöie der Griechen [1863] S. 128, daß schon zur Zeit des Aristoxenos die Enharmonik »sehr im Verschwinden« gewesen sei. Ich vermag aus Aristoxenos (a. a. O.) nur herauszulesen, daß die Enharmonik mit Vierteltönen zu seiner Zeit noch etwas Neues war (er nennt das γένος ἐναρμόνον »τὸ ἀνώτατον«, d. h. das zuletzt aufgekommene), das seine Billigung durchaus nicht fand; denn mag man pag. 23 mit »διατόνου λιχάνου δεομένη« oder »διτόνου λιχάνου δεομένη« lesen, die direkte Beziehung zu den ἀρχαικοὶ τρόποι, von denen auch Plutarch ausdrücklich versichert, daß sie mit der Spaltung des Halbtons in Vierteltöne nichts zu schaffen haben, beweist zwingend, daß die von Aristoxenos hier hoch gestellte Melodik nicht die spätere, sondern die ältere Enharmonik ist, wenn nicht die olympische, mindestens die terpandrische. Die von Aristoxenos wegen ihrer breiten und fast ausschließlichen Darstellung des enharmonischen Geschlechts getadelten »Harmoniker«, offenbar dieselben, welche auch die Notenzeichen in lauter Diesen demonstrierten, sind sicher nächste Vorgänger, wenn nicht Zeitgenossen des Aristoxenos.

§ 21. Die Chroai.

Nachdem einmal die Lehre von der Beweglichkeit (Umstimmbarkeit) der beiden Mitteltöne jedes Tetrachords aufgekommen war, machte dieselbe nicht bei den drei Formen der drei Tongeschlechter halt, sondern die Theoretiker versuchten sich nun in mancherlei unterschiedenen Berechnungen der Intervalle innerhalb der Quarte. Die verschiedenen Formen, welche man dabei für das einzelne Tongeschlecht bestimmte, erhielten den Namen »Chroai« (Färbungen). Um überhaupt gegenüber der unbeschränkten Zahl der Möglichkeiten für die Theorie ein festes Gerüst zu gewinnen, bestimmt Aristoxenos (pag. 50), daß von einem (enharmonischen oder chromatischen) Pyknon nur da gesprochen werden könne, wo die Summe zweier Intervalle kleiner sei als das dritte. Die von ihm anerkannten Teilungen der Quarte sind:

a) eine einzige Form der Enharmonik:

$^1/_4 + {^1/_4} + 2$ Töne,

b) drei Formen der Chromatik:

1. χρῶμα μαλακόν = $^1/_3 + {^1/_3} + (^3/_2 + {^1/_3})$
2. χρῶμα ἡμιόλιον = $^3/_8 + {^3/_8} + (1\,^3/_4)$
3. χρῶμα τονιαῖον = $^1/_2 + {^1/_2} + (1\,^1/_2)$

c) zwei Formen der Diatonik:

1. διάτονον μαλακόν = $^1/_2 + {^3/_4} + {^5/_4}$
2. διάτονον σύντονον = $^1/_2 + 1 + 1$

Diese aristoxenischen Tetrachordeinteilungen beruhen mit Ausnahme des διάτονον μαλακόν auf paarweiser Gesellung zweier gleichen Intervalle. Der aristoxenische Standpunkt unterscheidet sich von dem pythagoreischen dadurch, daß er stets mit Tonhöhendifferenzen rechnet anstatt mit Saitenlängenproportionen. Die Werte der aristoxenischen Intervallbestimmung sind Ganzton, Halbton, Drittel-, Viertelton. Ptolemäus (I. 13) geht gegen die Aufstellungen des Aristoxenos an und weist darauf hin, daß keine überteilige Proportion sich in zwei einander gleiche zerlegen lasse (z. B. zerlegt sich 2 : 1 die Oktave in die beiden ungleichen Intervalle 4 : 3 Quarte, 3 : 2 Quinte, ebenso die Quinte 3 : 2 in die beiden ungleichen Terzen 5 : 4 und 6 : 5). Damit betritt nicht nur er, sondern betraten bereits die älteren Pythagoreer wie Archytas, Eratosthenes und Didymus den Weg, der auf die heute allgemein als allein richtig geltenden Intervallbestimmungen hinführt; die

durch harmonische Teilung der Quinte sich ergebenden Bestimmungen der großen Terz als 5 : 4 und der kleinen Terz als 6 : 5 finden sich bereits bei den genannten älteren Pythagoräern. Ptolemäus hat weniger neue Definitionen gebracht als vielmehr akkurate Zusammenstellungen dieser uns nur durch ihn erhaltenen älteren. Das, worum es sich bei all diesen Bestimmungen dreht, ist nach Plutarch De musica 39 die Erzielung möglichst vieler irrationalen Intervalle: »Χρώμενοι γὰρ αὐτοὶ τοιαύταις τετραχόρδων μάλιστα φαίνονται διαιρέσεσι, ἐν αἷς τὰ πολλὰ τῶν διαστημάτων ἤτοι περιττά ἐστιν ἢ ἄλογα.« »Denn«, fährt er fort, »sie nehmen immer die Lichanoi und Paraneten zu tief (μαλάττουσι γὰρ ἀεὶ τὰς δὲ λιχάνους καὶ τὰς παρανήτας)«.

Diesen sonderbaren Experimenten liegt aber doch wohl das gesunde Bestreben zugrunde, einen weniger klar erkannten als geahnten Widerspruch der pythagoreischen Tonbestimmungen gegen die Forderungen des Ohrs auszugleichen. Ganz besonders denke ich da an die Terzen, deren harmonischer Sinn sich ja doch zweifellos immer mehr fühlbar machte und deren Definition als Potenzierung des Ganzton-Intervalls $^8/_9 \times {}^8/_9 = 64 : 81$ durch seine großen Zahlen entschieden zum Widerspruch herausfordern mußte. Die durch die Theoretiker für die Chroai berechneten Unterschiede sind ja zum Teil noch kleiner als das Vierteltonintervall, daher auch noch weniger als dieses mit irgendwelcher Sicherheit zu eruieren, so z. B. das hemiolische Chroma mit seinen gegenüber den enharmonischen etwas größeren Diesen, die aber von den enharmonischen aus mit dem $1^1/_2$fachen gemessen werden sollen. Es hat wenig Wert, daß wir uns mit allen diesen Rechenkunststücken hier ausführlich befassen, deren Schlußergebnis eben unter allen Umständen die Summierung dreier Intervallbestimmungen zu dem feststehenden Werte der reinen Quarte 4 : 3 sein muß, während im übrigen nur darauf zu sehen ist, daß das oberste Intervall das größte der drei bleibt. In dem διατονικὸν ὁμαλόν des Ptolemäus sind die drei Intervalle schließlich beinahe ganz gleich $= \overset{a}{9} : \overset{g}{10} : \overset{f^*}{11} : \overset{e}{12}$, aber das größte ist immer noch das oberste (Ptolemäus stellt neben die 5 Bestimmungen des Diatonon durch Archytas, Aristoxenos (2), Eratosthenos und Didymus selbst noch weitere fünf!). Angesichts der wenn auch nicht Planlosigkeit und Willkürlichkeit so doch praktischen Bedeutungslosigkeit weil ganz ausgeschlossenen Realisierbarkeit dieser Skalenaufstellungen verzichte ich auch auf den Nachweis der schließlich von Ptolemäus noch tabellarisch gegebenen Mischungen je zweier solchen Chroai zu einer Oktavskala. Im ganzen Mittelalter freilich, wo die Musikwissenschaft als ein

Teil der Mathematik galt, haben die umständlichen Berechnungen der Saitenlängen für alle diese möglichen Mischungen in hohem Ansehen gestanden, ja sie reichen mit ihren letzten Nachzüglern noch stark in das 18. Jahrhundert hinein (in der Gestalt der praktisch ebenso unfruchtbaren Temperaturberechnungen).

VII. Kapitel.

Die griechische Notenschrift und die erhaltenen Denkmäler.

§ 22. Die Singnotenschrift.

Wir kommen zum Schluß unserer Darstellung der Musik des Altertums, wenn wir nun wenigstens in kurzen Zügen die Beschaffenheit der griechischen Notenschrift erörtern und uns über deren mutmaßliche Entwicklung ein Bild zu machen suchen. Durch die in jüngster Zeit so stark vermehrten Funde von Überbleibseln antiker Kompositionen ist unsere Kenntnis der alten Notenschrift stark in der Wertschätzung gestiegen und daher auch von diesem Buche eine Einführung in dieselbe mit Recht zu erwarten.

Die Notenschrift der Griechen ist nach Ausweis nicht nur der Alypischen Skalentabellen sondern auch nach den minder umfangreichen Proben bei Gaudentios, Aristides Quintilian, Bacchius sen., Bellermanns Anonymus usw. eine doppelte, nämlich mit besonderen Zeichen für den Gesang (λέξις) und für das Instrumentenspiel (κροῦσις). Wie das erhaltene Bruchstück der ersten pythischen Ode Pindars und der zweite delphische Apollohymnus ausweisen, wurde aber die Instrumentalnotierung nicht nur für Instrumentenspiel ohne Gesang, sondern auch für Gesang mit Instrumentenspiel angewendet. Durch die paarweise Zusammenstellung sämtlicher Zeichen der Singnotenschrift mit den gleichbedeutenden der Instrumentenschrift noch dazu in Skalentabellen, welche über die Tonabstände keinerlei Zweifel lassen, ist die Aufgabe der Übertragung der antiken Notierungen in unserer Notenschrift so bequem gemacht, wie man nur wünschen kann. Deshalb haben die Arbeiten über die griechische Notenschrift sich weniger mit der relativen Tonbedeutung der Zeichen, die klar zutage liegt, als vielmehr mit einer rationellen Erklärung des Systems dieser Notierung zu schaffen gemacht.

Das übereinstimmende Ergebnis der Forschungen der gleichzeitig an die Öffentlichkeit getretenen beiden Hauptwerke auf diesem Gebiete (Fr. Bellermann, »Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen« 1847 und K. Fortlage, »Das musikalische System der Griechen in

seiner Urgestalt« 1847) ist, daß die Singnotenschrift offenbar auf die Verhältnisse des enharmonischen Tongeschlechts von Hause aus berechnet ist, während die Instrumentalnotenschrift vielmehr demselben nachträglich angepaßt zu sein und vielmehr auf diatonischer Grundlage zu beruhen scheint. Daraus muß man natürlich schließen, daß die Instrumentalnoten, oder wenigstens Elemente derselben, älter sind als die Singnoten. Sämtliche bis jetzt gefundenen Denkmäler zeigen die Notenschrift bereits in der Form, für welche uns die Schriftsteller der römischen Kaiserzeit den Schlüssel übermacht haben; doch hat dieselbe wohl frühestens im 4. Jahrhundert v. Chr. ihre endgültige Fassung erhalten. Darauf weist mit Bestimmtheit der Umstand, daß die Mitteloktave, der eigentliche Kern derselben, bereits die Verschiebung der Kitharastimmung um zwei Stufen nach oben berücksichtigt, für welche die Zeit des Timotheus und Philoxenos durch gute Zeugen verbürgt ist. Zu welcher Zeit etwa die noch erkennbaren Reste einfacherer Formen der Instrumentalnotenschrift als selbständige einfache Systeme bestanden haben, vermögen wir nicht einmal zu vermuten.

Beginnen wir unsere Erklärung der Notenschrift mit den leichter zu enträtselnden Singnoten, so fällt auch der oberflächlichen Betrachtung sofort auf, daß den Kern des Systems ein intaktes griechisches Alphabet bildet, das mit Α—Ω nach den Alypischen Tabellen von der chromatischen bezw. enharmonischen Paranete hyperboläon (f') bis zur Hypate meson (e) der dorischen Tonart reicht. Die Einfachheit des Notenbildes der dorischen Mitteloktave hätten wohl Fortlage und Bellermann gleich auffallen müssen, zumal doch die dominierende Rolle des Dorischen in allen theoretischen Auseinandersetzungen offen zutage lag:

Α	f'	
Β	$\grave{f}'$	
Γ	e'	Nete diezeugmenon (e')
Κ	c'	
Λ	$\grave{c}'$	
Μ	h	Paramese (h)
Π	a	Mese (a)
Χ	f	
Ψ	$\grave{f}'$	
Ω	e	Hypate (e)

Wohl bemerkten beide Forscher die Disposition von je drei Buchstaben für die enharmonischen oder chromatischen Pykna der ältesten Skalen:

ABΓ	ΔEZ	HΘI	KΛM	NΞO	ΠPC	TYΦ	XΨΩ
dor.	lyd.	phryg.	dor.	hypolyd.	lyd.	phryg.	dor.
mixolyd.	hypolyd.	hypo-phryg.	hypodor.		hypo-phryg.	hypo-dor.	mix. hypodor.

Eine Vergleichung der durch die Theoretiker berichteten relativen Tonhöhenlagen der einzelnen Tonarten

hypodor. 1/1 hypophryg. 1/1 hypolyd. 1/2 dorisch 1/1 phrygisch 1/1 lydisch 1/2 mixolyd.

heischt die Abstände 1/1 1/1 1/2 1/1 1/1 1/2 für die Notenzeichen gleicher Dynamis, also z. B. für die Mesen der 7 Skalen:

Ω		Φ		C		Π		M		I		H
hypodor.	1/1	hypophr.	1/1	hypolyd.	1/2	dor.	1/1	phryg.	1/1	lyd.	1/2	mixolyd.

und für die Paramesen:

Φ		C		O		M		I		Z		Γ
hypodor.	1/1	hypophr.	1/1	hypolyd.	1/2	dor.	1/1	phryg.	1/1	lyd.	1/2	mixolyd.

Geht man von diesen Abständen (oder den ihnen völlig entsprechenden der Hypaten oder Neten usw.) aus, so ergibt sich, da immer je drei der Zeichen des vollständigen Alphabets ein enharmonisches Pyknon umschreiben (bezw. mit die Erhöhung um einen halben Ton andeutendem Querstrich durch das erste Zeichen das chromatische Pyknon und mit Auslassung des ersten Zeichens den diatonischen Halbton) für das ganze Alphabet die Intervallbedeutung:

ABΓ	ΔEZ	HΘI	KΛM	NΞO	ΠPC	TYΦ	XΨΩ	
A‿Γ	Δ‿Z	H‿I	K‿M	N‿O	Π‿C	T‿Φ	X‿Ω	enharm. [geteilte] Halbtöne
BΓ	EZ	ΘI	ΛM	ΞO	PC	YΦ	ΨΩ	diat. Halbtöne

A . . . . Z . . . I . . M . . . . . Π . . T . . . X   Ganztöne

Γ . . . . . H . . K . . . . . O . . C . . . Φ . . . Ω   Ganztöne

Dabei stellt sich heraus, daß im allgemeinen zwischen dem dritten Zeichen und dem folgenden ersten Halbtonabstand ist:

1/2	1/2	1/2	1/2	1/2
ZH	IK	OΠ	CT	ΦX

an zwei Stellen aber die Grenzzeichen d i e s e l b e n Töne bedeuten; also ΓΔ und MN sind ὁμότονα (Gaudentios pag. 21), d. h. fordern Töne gleicher Höhe (Gaudentios nennt auch die zweiten und ersten Zeichen der Gruppen ὁμότονα, weil die ersten im enharmonischen

Geschlecht dieselben Töne bedeuten wie im diatonischen und chromatischen die zweiten).

Somit ergaben sich für die Zeichen gleicher Ordnung der acht Triaden die Abstände:

a) Α Δ Η Κ Ν Π Τ Χ
$^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$

b) Β Ε Θ Λ Ξ Ρ Υ Ψ
$^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$

c) Γ Ζ Ι Μ Ο С Φ Ω
$^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$

Fortlage sowohl als Bellermann glaubten der Gruppierung zu drei und drei Buchstaben voll Rechnung zu tragen, indem sie die den dritten Zeichen der Triaden entsprechenden Tonhöhen durch Tonbuchstaben entsprechenden Abstandes nach heutiger Bedeutung wiedergaben, also durch:

f′ e′ d′ c′ h a g f
$^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$

So kam es, daß im Widerspruch mit dem ganzen System der Theoretiker für die Notenschrift die hypolydische Oktavengattung in den Vordergrund trat und als Grundskala des griechische Notensystems proklamiert wurde. Das Ergebnis wäre dasselbe gewesen, wenn statt der dritten die ersten Zeichen der Triaden als Stufen der Grundskala angenommen worden wären; auch dann ergäbe sich, wie die Übersicht oben bei a) aufweist, eine hypolydische Oktave $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$. Daß aber beide Forscher die dritten Zeichen vor den ersten vorgezogen, hat seinen guten Grund, da die ersten in den drei Tongeschlechten verschiedene Tonbedeutung haben, während die Tonbedeutung der dritten wenigstens in den älteren Skalen stets dieselbe bleibt. Freilich findet sich aber unter den Alypischen Skalen keine einzige mit den Zeichen dieser angeblichen Grundskala; das ist aber doch höchst merkwürdig und muß starken Zweifel an der Richtigkeit der Aufstellung erwecken, zumal ja doch ohnehin unbegreiflich ist, wie eine so nebensächliche Skalenform wie die hypolydische zu der zentralen Stellung kommen soll.

Man hat aber übel daran getan, sich zu weit von der tadellos konsequenten Vorlage in den Alypischen Tabellen zu entfernen und sich auf künstliche Konstruktionen einzulassen. Das direkte Ergebnis der Vergleichung der Pykna der drei ältesten Tonarten (Dorisch,

Phrygisch, Lydisch) und ihrer Hypotonarten in den alypischen Tabellen ist nämlich, daß die acht Triaden der Tonbuchstaben für die acht Pykna disponiert sind, welche diese Tonarten erfordern:

Dorisch:	1 *f'e'*	2 *c'h*	1* *f e*
Hypodorisch:	....	2 *c'h*	3 *g fis*
Phrygisch:	...... 4 *d'cis'*	3 *g fis*	
Hypophrygisch:	...... 4 *d'cis'*	5 *a gis*	
Lydisch:	. . 6 *e'dis'*	5 *a gis*	
Hypolydisch:	. . 6 *e'dis'*	7 *h ais*	

d. h. im ganzen:

ΑΒΓ	ΔΕΖ	ΗΘΙ	ΚΛΜ	ΝΞΟ	ΠΡϹ	ΤΥΦ	ΧΨΩ
f'e'	*e'dis'*	*d'cis*	*c'h*	*h ais*	*a gis*	*g fis*	*f e*
1	6	4	2	7	5	3	1*

Man beachte wohl, daß hier in der Tat die ersten Zeichen eine hypolydische Skala vorstellen:

Α Δ Η Κ Ν Π Τ Χ
f' e' d' c' h a g f

und ebenso die dritten eine transponierte hypolydische Skala:

Γ Ζ Ι Μ Ο Ϲ Φ Ω
e' dis' cis' h ais gis fis e

Aber das ist ein Ergebnis, welches ganz in den Hintergrund tritt gegenüber der Tatsache, daß die ganze Buchstabenreihe vielmehr die dorische Tonart mit Pyknon oben und unten (*f'e'* und *f e*) in auffälligster Weise bevorzugt. Alle Apykna, d. h. Töne, welche nicht zum Pyknon selbst gehören, sind in sämtlichen Skalen erste oder dritte Zeichen; wo die Wahl zwischen zwei ὁμότονα freisteht, dritte (*e'* und *h* als Apykna nicht Δ und Ν sondern Γ und Μ). Die allmählichen Umstimmungen der Mitteloktave *e'—e* aus der dorischen Grundskala (*e'd'c'h a g f e*) bis zur hypolydischen Stimmung bedingen also durch allmähliche Heranziehung der Pykna 3—7 mit Ausscheidung der früheren und Ersetzung durch Apykna in sehr leicht übersichtlicher Weise die folgenden Buchstabenzeichen:

1. Grundstimmung (Dorisch):

1.		2.			1*.
[AB] Γ	H	KΛM	Π	T	XΨΩ
(*f'*) *e'*	*d'*	*c' h*	*a*	*g*	*f e*

2. Hypodorisch (1 ♯):

				3.	
Γ	H	KΛM	Π	TYΦ	Ω
e'	*d'*	*c' h*	*a*	*g fis*	*e*

(Γ wird Apyknon; neues Pyknon TYΦ)

3. Phrygisch (2 ♯):

	4.				
Γ	HΘI	M	Π	TYΦ	Ω
e'	*d' cis'*	*h*	*a*	*g fis*	*e*

(M wird Apyknon; neues Pyknon HΘI)

4. Hypophrygisch (3 ♯):

			5.		
Γ	HΘI	M	ΠPC	Φ	Ω
e'	*d' cis'*	*h*	*a gis*	*fis*	*e*

(Φ wird Apyknon; neues Pyknon ΠPC)

5. Lydisch (4 ♯):

6.					
ΔEZ	I	M	ΠPC	Φ	?
e' dis'	*cis'*	*h*	*a gis*	*fis*	*e* [*dis*]

(I wird Apyknon; neues Pyknon ΔEZ)

6. Hypolydisch (5 ♯):

		7.			
ΔEZ	I	NΞO	C	Φ	?
e' dis'	*cis'*	*h ais*	*gis*	*fis*	*e* [*dis*]

(C wird Apyknon; neues Pyknon NΞO)

Da im Lydischen und Hypolydischen *e* Oxypyknon (oberster Ton eines Pyknon, erstes Zeichen einer Triade) wird, so fehlt dem Mittelalphabet bereits das Zeichen für dasselbe und wird daher zu den Anfangsbuchstaben eines zweiten Alphabets gegriffen, das die Buchstaben umstürzt oder sonst leicht verändert (s. weiter unten).

Der Zuwachs der *f*- und *g*-Saite (S. 81 ff.) ermöglicht der Kithara die Weiterführung der phrygischen und hypophrygischen Skala in der Höhe bis *fis'*, das im Phrygischen dynamische Nete diezeugmenon, im Hypophrygischen Nete hyperboläon (Oktave der Mese) ist; desgleichen die Weiterführung des Lydischen und Hypolydischen bis *gis'*, das im Lydischen Nete diezeugmenon, im Hypolydischen Nete hyperboläon (Oktave der Mese) ist; in allen vier Fällen wachsen also für die Melodie wichtige Haupttöne zu. Für

diese Töne oberhalb ΑΒΓ (*f′ e′*) hat aber natürlich ebenfalls das Mittelalphabet keine Zeichen und wird daher zu dem letzten Buchstaben des umgekehrten oder sonst veränderten Alphabets gegriffen. Daß sowohl für die tieferen als die höheren notwendig werdenden Zeichen ebenfalls Triaden von Buchstaben disponiert werden, ist gewiß nur natürlich: es sind zunächst: ∀ᗺ⅂ für *e dis*, Ӿ ⅄ Ʊ für *g′ fis′* und ⊥ ⅄ ⊖ für *a′ gis′*. Das obere neue Alphabet reicht damit bereits bis zur Höhengrenze der Grundskala (zweioktaviges Systema teleion von Proslambanomenos *A* bis Nete hyperboläon *a′*). Es versteht sich aber, daß für den Gesang der tiefen Männerstimme die Notenschrift in der Tiefe wenigstens auch bis *A* weitergeführt werden mußte; das geschah mit den Buchstaben:

∀ᗺ⅂	∇F7	⊣ꟽ–	⊻ V W	Ꮧ
e′ dis′	*d′ cis′*	*c′ H*	*H Ais*	*A*

Der letzte Ausbau der Skalenlehre verlängerte das Alphabet dann schließlich bis zum tiefsten Tone der tiefsten Transpositionsskala, dem hypodorischen Proslambanomenos *E*:

ꟿΜϘ	⊔ьƷ	⊣⊱ ⏉
A Gis	*G Fis*	*F E*

und müßige Spielerei schuf schließlich auch noch veränderte Formen der drei letzten Buchstaben ꟽ϶ꟿ (in den schematischen Tabellen bei Aristides Quintilian). Das obere veränderte Alphabet ist dagegen über *a′* hinaus niemals verlängert worden(!), sondern alle höheren Töne (wie sie sowohl der Gesang der Mädchen oder Knaben als besonders auch das Flageolettspiel auf der Kithara [Σύριγμα] und das Spiel der höheren Aulosarten und speziell das Überblasen [Σύριγξ] erforderte) wurden durch die Zeichen der Mitteloktave mit einem die höhere Oktave bedeutenden ′ gefordert:

[⊖′ Ʊ′]	Α′Β′Γ′	Δ′Ε′Ζ′	Η′Θ′Ι′	Κ′Λ′Μ	Ν′Ξ′Ο′
[*gis″ fis″*]	*f″ e″*	*e″ dis″*	*d″ cis″*	*c″ h″*	*h″ ais″*

Die Entwicklung der Singnotenschrift aus dem Kern der Mitteloktave heraus liegt ganz offen zutage; zu welcher Zeit die allmähliche Entwicklung stattgefunden hat, ist natürlich nicht genau festzustellen, wenn auch ein Parallelgehen mit der Vermehrung der Saitenzahl der Kithara wahrscheinlich ist, wie besonders auch die Instrumentalnotenschrift zu belegen scheint.

§ 23. Die Instrumentalnotenschrift.

Wie bereits angedeutet, scheint die Instrumentalnotenschrift nicht wie die Singschrift auf enharmonischer sondern vielmehr auf diatonischer Grundlage zu beruhen. Das haben gewiß mit Recht alle schließen zu müssen geglaubt, welche sich eingehender mit ihrer Untersuchung abgegeben haben. Denn wenn auch die Gestalt der Instrumentalnoten, welche uns überliefert ist, sich insofern bestens mit der Singnotenschrift deckt, als auch sie deutlich Triaden zusammengehöriger Zeichen für die Pykna erkennen läßt, so sind doch diese drei zusammengehörigen Zeichen nicht Glieder einer fortlaufenden Reihe sondern vielmehr (abgesehen von den allertiefsten direkt durch Umkehrung der Singnoten gebildeten) dreifache Verwendungen desselben Zeichens in verschiedener Stellung, und wo das nicht möglich war, Gesellungen von je zwei einander ähnlichen Hilfszeichen. Auch die Instrumentalnotenzeichen werden von den alten Autoren als (teils unveränderte, teils umgekehrte, verstümmelte usw.) Buchstaben erklärt; doch ist ein fortlaufendes Alphabet nicht zu konstatieren.

Zunächst zieht natürlich wieder die Mitteloktave *e′—e* mit ihrer Erweiterung bis *gis′* unsere Aufmerksamkeit auf sich. Ihre Zeichen sind (Alypius gibt in der zweiten Triade [*g′fis′*], wohl fälschlich, die beiden Hilfszeichen in umgekehrter Folge):

⅄ Ⅎ И	Λ Λ Z	\ / N	⊐ ⊔ ⊏	> V <	λ < ⊓	K ⊻ K	Ɔ ∪ C	Ǝ ⊔ F	Ϥ Ƨ И
a′gis′	*g′fis′*	*f′e′*	*e′dis′*	*d′cis′*	*c′h′*	*h ais*	*a gis*	*g fis*	*f e*

Hier fällt zuerst auf, daß offenbar ein *N* in dreierlei Stellung (N Z И) als Hauptzeichen (drittes) von drei Triaden verwendet ist und zwar für die drei obersten, welche den Pykna über der dorischen, phygischen und lydischen dynamischen Nete diezeugmenon entsprechen (*f′e′*, *g′fis′*, *a′gis′*); es ist schwer, das für zufällig zu halten, zumal auch das Zeichen der dorischen dynamischen Hypate meson (*e*) auffallend einem Ypsilon (Y) gleicht. Ich habe deshalb bereits in meinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (1878) die Frage aufgeworfen, ob nicht hier Spuren einer Notenschrift sich zeigen, welche einfach die Töne (Saiten der Kithara) mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen bezeichnete:

N = Nete
Π = Paranete (umgelegt ⊏)
Τ = Trite (geneigt ⋌)
Π = Paramese (genau konserviert)
Μ = Mese (umgestülpt W, ⋎)
Λ = Lichanos (ↅ, C)
Π = Parhypate (umgelegt ⊏)
Υ = Hypate

Die Möglichkeit solcher Umgestaltungen wegen mehrmaligen Vorkommens desselben Buchstaben (Π für Paranete, Paramese und Parhypate) oder wegen Ungeeignetheit für Umlegungen ist ja nicht in Abrede zu stellen. Unterhalb der Mitteloktave aber scheinen sich Spuren einer rein alphabetischen ebenfalls diatonischen Skala zu finden (Γ Δ Ε Ζ Η Θ), deren erste beiden Stufen (Α Β) dann durch die Zeichen der Mitteloktave verdrängt sein könnten. Natürlich ist das alles nur pure Vermutung; aber es scheint doch nicht ungereimt, an zwei Formen diatonischer Notierung für den Oktavumfang zu denken, deren eine die ersten 8 Buchstaben des Alphabets benutzt, die andere aber mit den Anfangsbuchstaben der Namen hantiert (unterhalb des zum ∈ bezw. ε umgestalteten Θ folgen nur noch die drei der Singnotenschrift entnommenen Zeichen Τ ⊣ ⍝ [so bei Alypius, wahrscheinlich aber korrekter ⊢ statt Τ]). Diese Art der Erklärung ergibt eine überraschende Analogie zu der Entwicklung der Singnotenschrift durch äußeres Ansetzen an die Mitteloktave. Die zwei Formen des umgelegten N legen es gewiß nahe, an den Zuwachs der phrygischen Nete (*f*-Saite) und der lydischen Nete (*g*-Saite) zu denken. Die Triaden der unteren Hälfte der Instrumentalskala sind:

⊢ L Γ	⊣ ⊥ ⊢	∃ ш E	H ⌶ H	A Ⴙ H	З ω Ɛ	Τ ≺ ⍝
e dis	***d cis***	***c H***	***H Ais***	***A Gis***	***G Fis***	***F E***

Die Oktave der Flageoletttöne wird wie in der Singnotenschrift durch die Zeichen der Mitteloktave mit Oktavstrich notiert (N′ K′ u.s.f.). Die Handhabung der Instrumentalnotierung entspricht übrigens in jeder Beziehung der der Singnotierung, sofern zur Bezeichnung eines Pyknon stets nur die Töne einer Triade zur Anwendung kommen, die Mittelzeichen der Triaden nicht für Apykna verwendet werden können usw.

Die Instrumentalnotenschrift bietet daher neben der Singnotenschrift weiter kein Problem als das der Herleitung ihrer Zeichen. Andere Versuche der Erklärung haben Vincent (Revue archéologique 1846), Westphal (Harmonik und Melopöie § 28) und Albert Thierfelder (Philologus Bd. 56) gemacht, ohne bessere Resultate zu

erzielen. Der dreifache Gebrauch desselben Zeichens, der offenbar in der Instrumentalnotierung die leitende Idee ist, hat die Vermutung erweckt, daß die Umdrehung der Stimmwirbel zur Veränderung der Tonhöhe der Saiten ihm zugrunde liege; so vernünftig an sich ein solcher Vergleich scheint, so fern liegt doch gerade der griechischen Notenschrift diese Beziehung, da die drei verschiedenen Tonhöhen desselben Pyknon niemals für dieselbe Saite in Frage kommen können. Selbst die dreifache Gestalt des N für die drei Neten der dorischen, phrygischen und lydischen Stimmung kommt nicht als Höherstimmung derselben Saite, sondern nur als Weiterschiebung des Namens auf hinzugefügte höhere Saiten in Betracht.

§ 24. Die Notierung der jüngeren Transpositionsskalen (B-Tonarten).

Die Analyse der griechischen Notenschrift bestätigt in vollem Umfange, daß man ältere und jüngere Transpositionsskalen auseinander zu halten hat. Die älteren sind die von Ptolemäus allein anerkannten sieben voraristoxenischen, die jüngeren die durch Aristoxenos aufgestellten einen Halbton unter den älteren liegenden (tief Hypophrygisch [*F*moll], tief Hypolydisch [*G*moll], tief Phrygisch [*B*moll] und tief Lydisch [*C*moll] und die enharmonische Abschlußtonart zwischen B-Tonarten und Kreuztonarten, die als tief Dorisch [*Es*moll, von Aristoxenos nicht anerkannt] oder hoch Mixolydisch [*Dis*moll] zu bezeichnende, also sämtliche B-Tonarten mit Ausnahme des durch die Trite synemmenon der dorischen Grundstimmung gegebenen Mixolydischen, das allerdings noch keine reine B-Skala ist sondern wie hoch Mixolydisch [tief Dorisch] Been und Kreuze mischt [was höchst wahrscheinlich der eigentliche Grund der seltsamen Benennung ist]).

Die Reihe der für das griechische Musikempfinden so bedeutsamen Leittonschritte nach unten von Tönen der Grundskala aus ist natürlich mit *h ais* als siebenten abgeschlossen (*c h*, *f e*, *g fis*, *d cis*, *a gis*, *e dis*, *h ais*); die Leittonschritte nach unten zu Tönen der Grundskala (*b a*, *es d*, *as g*, *des c*, *ges f* — mehr sind nicht neu, da *f e* und *c h* in der Grundskala selbst stehen —) sind erst das schwerlich vor der Periode der Dithyrambenvirtuosen, vielleicht aber gar durch die Theoretiker aufgekommene Ergebnis der systematischen Fortbildung des Versetzungswesens. Sie stehen daher mit dem Grundprinzip der griechischen Notenschrift in gar nicht zu verkennendem Widerspruche, sofern keins der ♭ Halbton-Pykna durch drei aufeinander folgende Tonzeichen ausgedrückt wird,

vielmehr für dasselbe jederzeit Elemente zweier der ursprünglichen Triaden herangezogen werden müssen. Man muß sich das etwa so vorstellen, daß sämtliche B-Töne (*b*, *es*, *as*, *des*, *ges*) doch unter allen Umständen für die Vorstellung des griechischen Musikers das bleiben, was sie innerhalb der Kreuztonarten sind, nämlich Töne, zu denen die Stammtöne leiten, als *b* doch eigentlich immer *ais*, *es* = *dis*, *as* = *gis*, *des* = *cis*, *ges* = *fis*; denn sie sind in der Notenschrift sämtlich Barypykna. Um ihnen voll den Wert von Leittönen von oben zu geben, hätte man neue Triaden bilden müssen, in denen sie Oxypykna wären:

(ΕΖΗ, ΘΙΚ, ΞΟΠ, ΡϹΤ, ΥΦΧ)
(*es‿d* *des‿c* *b‿a* *as‿g* *ges‿f*)

Daß durch solche Doppelgestalt der Pyknonbildung das Tongefühl in die schlimmste Verwirrung hätte geraten müssen, liegt auf der Hand; die bestimmte und sichere Wertung der Einzeltöne als Oxypykna, Mesopykna und Barypykna wäre damit ganz zweifellos unmöglich gemacht worden. Deshalb nahm man für die Notierung der B-Töne vielmehr lieber eine orthographische Ungenauigkeit hin, die etwa dem vergleichbar ist, als wenn wir in Tonarten, die Doppelbeen oder Doppelkreuze heischen, statt derselben die Noten der Grundskala schreiben würden, z. B. in *Gis*moll *eis* ∨ *g gis* statt *eis fisis gis* oder in *Fes*dur *ces* ∨ *a as* statt *ces heses as*. Denn man hielt mit eiserner Strenge daran fest, daß ein Mesopyknon-Zeichen (ΒΕΘΛΞΡΥ Ψ) eben nur für den mittleren Ton eines Pyknon vorkommen kann und schuf daher für die B-Halbtöne Pyknonbezeichnungen, die eigentlich keine sind, sondern vielmehr einen Riß, eine Lücke zeigten. Man stellte nämlich zunächst den barypyknischen Kreuzton neben den durch das erste Zeichen der nächst tieferen Triade geforderten Ton

[ΝΞ]Ο Π[ΡϹ], [ΔΕ]Ζ Η[ΘΙ], [ΠΡ]Ϲ Τ[ΥΦ],
h‿ais *a‿gis* *e′‿dis′* *d′‿cis′* *a‿gis* *g‿fis*
für: *b‿a* *es‿d* *as‿g*

[ΗΘ]Ι Κ[ΛΜ], [ΤΥ]Φ Χ[ΨΩ]
d′‿cis′ *c′‿h* *g‿fis* *f‿e*
für: *des‿c* *ges‿f*

und brauchte kurzweg diese beiden Zeichen für die B-Halbtöne des diatonischen Geschlechts, gesellte ihnen aber für das (enharmonische und) chromatische Tongeschlecht als drittes das erste Zeichen der höheren an der Kombination beteiligten Triade. Im chromatischen Geschlecht fiel dann demselben die Tonbedeutung

zu, die es auch als Apyknon hatte. Eines die Erhöhung andeutenden Durchstreichens (ähnlich wie in der Generalabschrift 6̸, 2̸ usw.) bedurfte es dann freilich nicht, und wir haben auch keinen Beweis in den Alypischen Tabellen oder sonstwo, daß dasselbe in solchem Falle zur Anwendung gekommen wäre:

	Ν..Ο|Π,	Δ..Ζ|Η,	Π..C|Τ,	Η..Ι|Κ,	Τ..Φ|Χ
chromatisch:	*h ais a*	*e dis d*	*a gis g*	*d cis c*	*g fis f*
enharmon. (?):	*b * a*	*es * d*	*as * g*	*des * c*	*ges * f*

Wenn nicht die Einbürgerung einer solchen Schreibweise bereits einen starken Rückgang der Pflege der Enharmonik verrät, so ist sie zum mindesten geeignet gewesen, einen solchen zu begünstigen. Auch daß die Feinde der neuen Tonarten in diesen Übelständen der Notierungsweise starke Helfer hatten, kann wohl billig nicht bezweifelt werden.

Die Kitharisten werden schwerlich von den B-Tonarten jemals in größerem Umfange Gebrauch gemacht haben, wenigstens nicht auf dem Wege der Umstimmung von der Grundskala aus; wie sie aber freilich durch weitere Steigerung der Höherstimmungen auf enharmonischem Wege zu den Tonarten mit 5 und 4 Be kommen konnten, ist bereits früher (S. 82, 85, 102) gezeigt worden (6 ♯ = 6 ♭, 7 ♯ = 5 ♭, 8 ♯ = 4 ♭). Ob nicht die Auloi wirklich auch die B-Stimmungen angenommen haben, ist eine andere Frage; jedenfalls steht fest, daß die Theorie sie vollzählig entwickelt hat und die Alypischen Tabellen sie schematisch darstellen.

Die Tonart, welche zuerst ein einziges solches Pseudo-Pyknon neben ein wirkliches der Grundskala stellt, ist die mixolydische, welche in der Mitteloktave durch Einführung des Tetrachords synemmenon über der Mese entstand:

Dorisch (Grundskala):

Γ Η	ΚΛΜ		Π	Τ	ΧΨΩ
e′ d′	*c′ h*		*a*	*g*	*f e*

Mixolydisch (1 ♭):

Γ Η	Κ	Ν..Ο|Π	Τ	ΧΨΩ
e′ d′	*c′*	*b a*	*g*	*f e*

(Κ wird Apyknon; neues ψPyknon Ν..ΟΠ. Mischung von echten und ψPykna)

Entwickeln wir die anderen B-Tonarten vielmehr von der letzten entwickelten Kreuztonart aus (Hypolydisch), so werden wir zugleich eine bestimmtere Vorstellung davon gewinnen, wie die

Steigerung der Künstlichkeit auf die B-Tonarten hinführte und nicht etwa eine Rückkehr zu einfacheren Verhältnissen.

6. Hypolydisch (5 ♯):

ΔΕΖ Ι ΝΞΟ C Φ ∀
e'‿dis' cis' h‿ais gis fis e

7. Hyperiastisch (6 ♯):

Α Ζ Ι ΝΞΟ C Τ..Φ|Χ
hoch Mixolyd. *eis' dis' cis' h‿ais gis fis‿eis*

(Z wird Apyknon; neues ψPyknon Τ..Φ|Χ, ebenfalls Mischung von echten und ψPykna)

enharmonisch identisch mit:

Ζ Ι ΝΞΟ C Τ..Φ|Χ ˥
(tief Hypodor.) (6 ♭) *es' des' ces'‿b as ges‿f es*

(Mitteloktave zwischen *es'—es* statt *e'—e*)

8. Iastisch (7 ♯):

Α Ζ Η..Ι|Κ Ο C Τ..Φ|Χ
(hoch Dorisch) *eis' dis' cis'‿his ais gis fis‿eis*

(Ο wird Apyknon; neues ψPyknon Η..Ι|Κ)

enharmonisch identisch mit:

Ζ Η..Ι|Κ Ο C Τ..Φ|Χ ˥
tief Phryg. (5 ♭) *es' des'‿c' b as ges‿f es*

(Mitteloktave zwischen *es'—es*)

9. Hypoiastisch (8 ♯):

Α Ζ Η..Ι|Κ Ο Π..C|Τ Χ
(hoch Hypodor.) *eis' dis' cis'‿his ais gis‿fisis eis*

(Χ wird Apyknon; neues ψPyknon Π..C|Τ)

enharmonisch identisch mit:

Ζ Η..Ι|Κ Ο Π..C|Τ Χ ˥
tief Hypophr. (4 ♭) *es' des'‿c' b as‿g f es*

(Mitteloktave zwischen *es'—es*)

10. Äolisch (9 ♯):

Α Δ..Ζ|Η Κ Ο Π..C|Τ Χ
eis' dis'‿cisis' his ais gis‿fisis eis

(Κ wird Apyknon; neues ψPyknon Δ..Ζ|Η)

enharmonisch identisch mit:

Δ..Ζ|Η Κ Ο Π..C|Τ Χ ∀
tief Lydisch (3 ♭) *es'‿d' c' b as‿g f es*

(Mitteloktave zwischen *es'—es*)

11. Hypoäolisch (10 ♯):

A Δ..Z|H K N..O|Π T X
eis' dis' cisis' his ais gisis fisis eis
(T wird Apyknon; neues ♯Pyknon N..OΠ)

enharmonisch identisch mit:

Δ..Z|H K N..O|Π T X ∀
tief Hypolydisch (2 ♭) *es' d' c' b a g f es*
(Mitteloktave zwischen *es'*—*es*)

So kommen wir schließlich bei dem Mixolydischen als letzter Transposition an, das durch Wiedereintritt eines normalen Pyknon (ABΓ, XΨΩ) den Schluß des Kreislaufs kenntlich macht:

12. Mixolydisch:

ABΓ(!) H K N..O|Π T XΨΩ(!)
eis' disis' cisis' his ais gisis fisis cis
oder vielmehr: *f' e' d' c b a g f e*
(H wird Apyknon; normales neues Pyknon ABΓ [XΨΩ])

Die Wiederholung derselben Verhältnisse in der Ober- und Unteroktave des Mittelteils der Notenschrift bedarf nicht des besonderen Aufweises, da sie glatt und ohne irgendwelche Unregelmäßigkeit vor sich geht. Wenn auch die Durchführung der Transpositionen durch Erhöhungen bis zum Wiederanlangen beim Dorischen eine starke Anforderung an das Vorstellungsvermögen ist, so gibt doch nur sie einen eigentlichen Begriff, wie etwa die Griechen sich die uns so einfach dünkenden Skalen mit 3 oder 2 ♭ vorstellen mußten und erklärt zugleich, warum diese Tonarten die letzten Bildungen des gesteigerten Virtuosentums vorstellen.

§ 25. Die erhaltenen Reste griechischer Kompositionen.

An der Hand der entwickelten Schemata der Skalen ist es leicht, jedes beliebige Stück griechischer Musik, das bisher aufgefunden worden ist oder noch aufgefunden werden wird, korrekt in unsere Notenschrift zu übertragen. Ja, es ist sogar mehr als wahrscheinlich, daß selbst die absolute Tonhöhe, in der die Alten gesungen und gespielt haben, dabei richtig wiedergegeben wird, da die Normierung des zweioktavigen Systems von *A*—*a* als des allein in vollem Umfange singbaren recht wohl akzeptabel ist und obendrein auch die Untersuchungen der Auloi die ungefähre Übereinstimmung ergeben haben (S. 109 f.). Das erste, was angesichts einer antiken Notierung konstatiert werden muß, ist die Tonart, in der es

steht. Diese wird mühelos sofort an den vorkommenden Pykna aufgewiesen. Kommen dreistufige Pykna oder ◡Pykna vor, so gehört das Stück dem enharmonischen oder chromatischen Tongeschlechte an; kommen nur zweistufige vor (Mesopyknon und Barypyknon), so ist es diatonisch. So gehört z. B. die von Athanasius Kircher 1650 in seiner Musurgia nach einer seither verloren gegangenen Vorlage mitgeteilte Melodie der ersten pythischen Ode Pindars (S. 131) dem diatonischen Tongeschlechte an, weil sie nur das zweistufige Pyknon ΘI aufweist, das der phrygischen (*H*moll) und hypophrygischen (*Fis*moll) Tonart eigen ist. Daß nicht letztere sondern die erstere die wirklich herrschende Tonart ist, erkennt des Musikers Gefühl sofort; nicht die Ergänzung durch *gis a h cis'* würde als natürliche Erweiterung des Umfangs der Melodie nach der Höhe denkbar sein, sondern die durch *fis g a h*. Den direkten Beweis liefern aber die wiederholten Schlüsse auf *h*, das zweifellos Mese (Grundton) ist. Das aus dem Papyrus Erzherzog Rainer 1892 durch K. Wessely veröffentlichte Stasimonfragment aus dem Orestes des Euripides (S. 146) zeigt ein vollständiges dreistufiges Pyknon (ΠPC = *a gis*), das zweite ist wohl nur durch die Lücken des Fragments auf zwei Stufen reduziert ([Δ]EZ = *d' cis'*); die Melodie gehört daher dem enharmonischen oder chromatischen Tongeschlechte an und zwar steht es in der lydischen Tonart. Mit derselben Bestimmtheit können wir die anderen erhaltenen Denkmäler bestimmen, zunächst die drei Hymnen des Mesomedes, welche lange den Hauptbestand unbestritten echter Denkmäler antiker Komposition gebildet haben (zuerst 1581 durch Vincenzo Galilei veröffentlicht in dem »Dialogo della musica antica« usw., noch ohne Versuch der Übertragung; auf Grund der Handschriften und mit Kommentar neu herausgegeben von Fr. Bellermann als »Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes« 1840. Eine ganze Reihe sonstiger Abdrucke verzeichnet Jan, Script. S. 457; von Wichtigkeit sind nur die bei Gevaert »Histoire et théorie« und »Mélopée antique« und bei Jan selbst).

Der erste der drei aus dem 2. oder 4. Jahrhundert n. Chr. stammenden Hymnen (ein kretensischer Kitharöde Mesomedes lebte nach Suidas unter Hadrian, vgl. übrigens S. 22—23) erweist sich durch die zweistufigen Pykna PC und EZ als diatonisch und der lydischen Tonart angehörig (*Cis*moll). Die an mehreren Stellen in den Handschriften vorkommenden der lydischen Skala fremden Tonzeichen H (Ven.) oder N (Neap.) sind natürlich, wie schon die Konstanz des Widerspruchs der beiden Handschriften nahelegt, Fehler. Statt beider Noten ist sicher M zu lesen, dessen Form, wie ein Blick auf das von Jan beigegebene Phototyp des Cod. Ven.

Marc. 10 lehrt, der des H sehr nahesteht. Der nur kurze Hymnus an die Muse lautet dann:

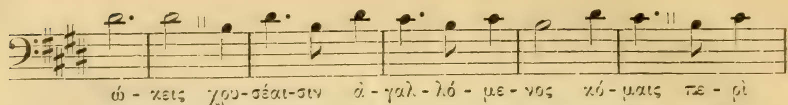
Εἰς Μοῦσαν. — (Lücke)

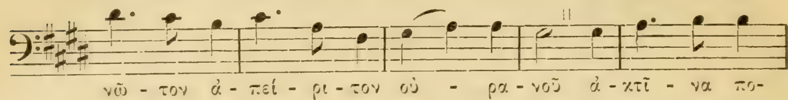
Ἄ - ει - δε Μοῦ - σά μοι φί - λη μόλ - πης δ' ἐ-
μῆς κατ - άρ - χου· αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ - σέ - ων ἐ-
μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό-
πει - α, σο - φὰ Μου - σᾶν προ - κα - θα - γέ - τι τερ - πνῶν
καὶ σο - φὲ μυ - στι - δό - τα Λα - τοῦς γό - νε, Δή - λι - ε,
Παί - αν Εὐ - με - νεῖς πάρ - ε - στέ μοι.

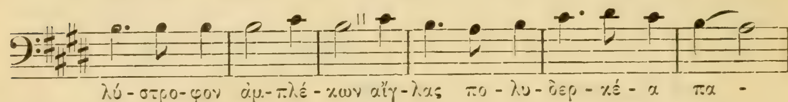
Auch die beiden andern Hymnen des Mesomedes (an Helios und an Nemesis) sind diatonisch und stehen in der lydischen Tonart; der dritte geht bis *fis'* hinauf. Sehr bedauerlich ist, daß das Εὐφαμείτω πᾶς αἰθήρ, das zweifellos nach einer archaistischen Melodie gesungen wurde, ohne die Melodie überliefert ist. Der Stil aller drei Hymnen ist eng verwandt, so daß man sie gern demselben Komponisten zuschreiben wird. Das fünfmal vorkommende Zeichen Λ ist wohl wirklich als Note *c'* (*his*) gemeint, nur bei 3. jedenfalls aus A (= *f'* bezw. *eis'*) verdorben; es als Dehnungszeichen zu fassen (Jan, Script. 463), berechtigt nichts. Die musikalische Vortrefflichkeit dieser Schleiftöne ist freilich einstweilen ihre einzige Erklärung.

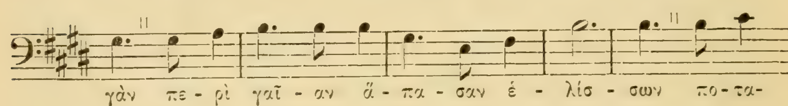
Εἰς Ἥλιον.

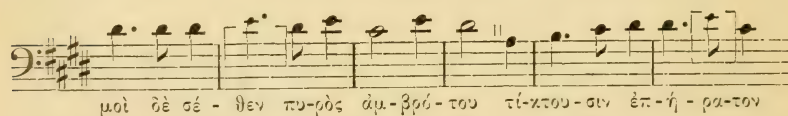
Χι - α - νο - βλε - φά - ρου πά - τερ Ἀ - οῦς ῥο - δό-
ε - σαν ὃς ἄν - τυ - γα πώ - λων πτα - νοῖς ὑπ' ἴχ - νεσ - σι δι-

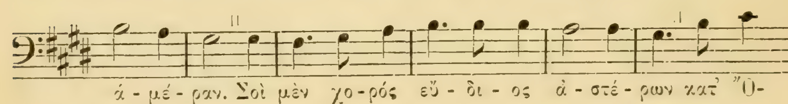

ώ - κεις χρυ-σέαι-σιν ἀ - γαλ - λό - με - νος κό - μαις πε - ρὶ

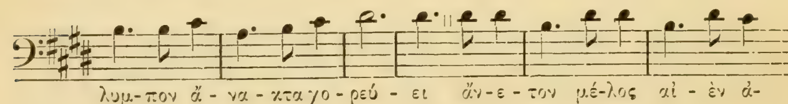

νῶ - τον ἀ - πεί - ρι - τον οὐ - ρα - νοῦ ἀ - κτῖ - να πο-

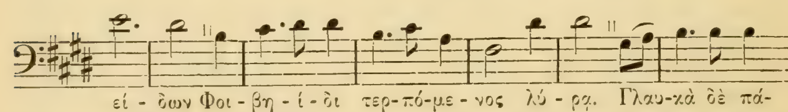

λύ - στρο-φον ἀμ-πλέ - κων αἴγ-λας πο - λυ - δερ - κέ - α πα -

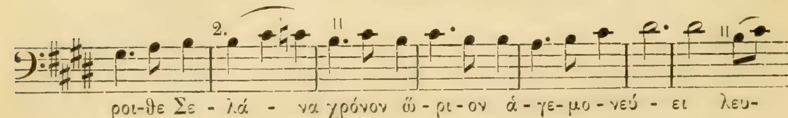

γὰν πε - ρὶ γαῖ - αν ἅ - πα - σαν ἑ - λίσ - σων πο-τα-

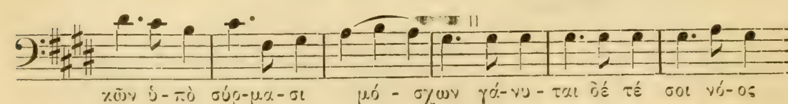

μοὶ δὲ σέ - θεν πυ-ρὸς ἀμ-βρό - του τί-κτου-σιν ἐπ-ή - ρα-τον

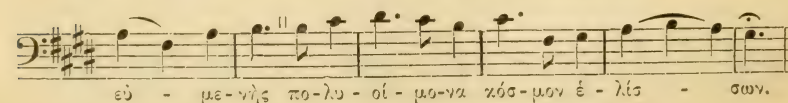

ἀ - μέ - ραν. Σοὶ μὲν χο-ρὸς εὔ - δι - ος ἀ - στέ - ρων κατ' Ὄ-


λυμ-πον ἄ - να - κτα χο - ρεύ - ει ἄν-ε - τον μέ-λος αἰ - ὲν ἀ-


εί - δων Φοι - βη - ί - δι τερ-πό-με - νος λύ - ρᾳ. Γλαυ-κὰ δὲ πά-


2.
ροι-θε Σε - λά - να χρόνον ὥ - ρι - ον ἀ - γε-μο - νεύ - ει λευ-


κῶν ὑ - πὸ σύρ-μα-σι μό - σχων γά-νυ - ται δέ τέ σοι νό-ος


εὔ - με-νὴς πο-λυ - οί - μο-να κόσ-μον ἑ - λίσ - σων.

Εἰς Νέμεσιν.

Νέ-με-σι πτε-ρό-εσ-σα βί-ου ῥο-πά κυ-αν-

ῶ-πι θε-ὰ θύ-γα-τερ Δί-κας ἃ κοῦ-φα φρυ-άγ-μα-τα

3. θνα-τῶν ἐ-πέ-χεις ἀ-δά-μαν-τι χα-λι-νῷ ἔ-χθου-σα δ' ὕ-

Lücke

βριν ὀ-λο-ὰν βρο-τῶν μέ-λα-να φθό-νον ἐκ-τὸς ἐ-

λαύ-νεις. Ὑ-πὸ σὸν τρο-χὸν ἄ-στα-τον ἀ-στι-βῆ χα-ρο-

πὰ με-ρό-πων στρέφε-ται τύ-χα λή-θου-σα δὲ πὰρ πό-δα

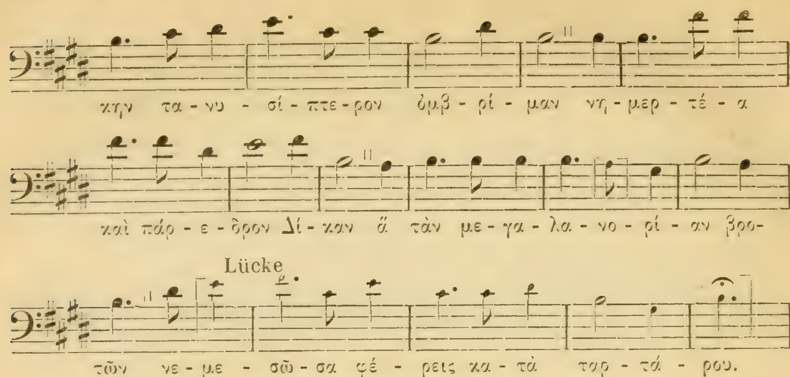
4. βαί-νεις γαυ-ρού-με-νον αὐ-χέ-να κλί-νεις Ὑ-πὸ

πῆ-χυν ἀ-εὶ βί-ο-τον με-τρεῖς νεύ-εις δ' ὑ-πὸ κόλ-πον ὄ-

5. φρυν κά-τω ζυ-γὸν με-τὰ χεῖ-ρα κρα-τοῦ-σα. Ἵ-λα-θι μά-

NB: και-ρα δι-κα-σπό-λε Νέ-με-σι πτε-ρό-εσ-σα βί-

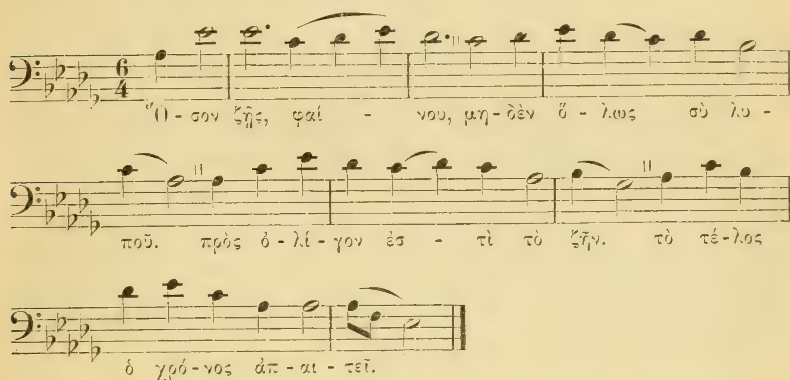
ου ῥο-πά. Νέ-με-σιν θε-ὸν ᾄ-δο-μεν ἀ-φθί-ταν νί-



Hier sei besonders auf die Gnadenbitte (Ἵλαθι) mit ihrer wirksamen Unterbrechung des Rhythmus vor dem Zurückkommen auf die Anfangsworte aufmerksam gemacht. Diese Melodie fällt gegenüber den bisher vorgeführten dadurch auf, daß sie sich nicht um die dynamische Mese der Transposition (*cis′*) bewegt und auch nicht ihre Schlüsse auf der dynamischen Hypate (*gis*) macht. Wenn auch leider der Schluß der Melodie fehlt, so ist doch mit Sicherheit aus dem Ganzen zu schließen, daß auch er nicht auf *gis* sondern auf *h* gehört, wie bereits Bellermann und auch Gevaert richtig herausgefühlt haben. Mit anderen Worten: zu den Fragen nach Tongeschlecht und Transposition kommt hier dringend auch die noch der Oktavengattung. Denn während sowohl in der Pindarischen Ode, als dem Euripidesfragment, sowie auch in den beiden ersten Mesomedes-Hymnen das Gravitieren zur Hypate des dorischen Tetrachords (*h a g fis*, *cis h a gis*) offen zutage liegt (höchstens könnte für den Hymnus an die Muse die Frage sein, ob dasselbe rein durchgeführt ist und nicht hie und da die lydische Oktave [*e fis gis a* ‖ *h cis′ dis′ e′*] als solche hervortritt), bewegt sich aber der Hymnus an Nemesis so auffällig innerhalb der Grenzen *fis′*—*fis* (was dem *d′*—*d* der Grundskala entspricht; man lese unsere Notierung mit Violinschlüssel ohne Kreuze), daß man demselben ohne Besinnen das phrygische Ethos zusprechen muß. Als Hypophrygisch würde die Melodie dann zu bezeichnen sein, wenn sie zwischen *fis′* und die Stimmung mit 5 ♯ hätte (Gevaert Hist. I. 132 nennt sie hypophrygisch).

Das 1883 auf einer Säule in Tralles in Kleinasien eingegraben gefundene kleine Skolion auf einen gewissen Seikilos (Bulletin de correspondance hellénique 1883, Philologus 1891 [Crusius], Vierteljahrsschrift f. MW. 1894) ist das einzige erhaltene Stück alter Notierung in einer B-Tonart. Die zweistufigen Pykna I|K und Φ|X

weisen dasselbe dem diatonischen Geschlecht und der iastischen (tief phrygischen) Stimmung zu. Das kurze Stück ist dadurch noch besonders wertvoll, daß es den praktischen Gebrauch des Hyphen ◡ (S. 120) in der Notenschrift belegt und einen großen Teil der Notenwerte durch – (zweizeitig) ⊥ (dreizeitig) bezeichnet, auch die Länge des zweiten Iambus jeder Dipodie durch • (Iktus) hervorholt (wenn sie aufgelöst ist durch • über beiden Kürzen [Bellermann, Anon. 3]). Damit ist deutlich die dipodische Messung markiert, d. h. der schwere vom leichten Takt unterschieden. Als Oktavengattung ist deutlich die phrygische zu erkennen, aber mit noch stärkerer Ausnutzung der oberen Hälfte als in dem Nemesis-Hymnus:



Mit Recht gilt dieses naive Klageliedchen auf die Vergänglichkeit des Lebens als eine Perle (leider bis jetzt die einzige) melischer Lyrik der Griechen.

Die beiden letzten der bis jetzt gefundenen Denkmäler der antiken Komposition, nämlich die in die Wände des Schatzhauses der Athener zu Delphi eingegrabenen Apollohymnen (1892 gefunden, 1893 und 1894 zuerst im Bulletin de Correspondance hellénique durch Weil und Reinach veröffentlicht) sind, wenn auch nach Anerkennung der Echtheit der Pindarischen Odenmelodie nicht die ältesten, so doch zweifellos die bedeutendsten von allen. Sie entstammen dem Ende des 2. Jahrh. v. Chr. Leider haben die Steintrümmer bei ihrer Zusammenstellung doch manche Lücke gelassen, an deren Ausfüllung nicht zu denken ist. In der Notierung unterscheiden sich dieselben von den Mesomedeshymnen auffällig dadurch, daß die Wiederholungen desselben Tonzeichens gänzlich fehlen, was man zweifellos mit Recht so ausgelegt hat, daß dasselbe Zeichen als wiederholt gilt, wo kein Zeichen über der Silbe steht. Besonders für die Aufzeichnung in Stein ist ein solches Verfahren gewiß vernünftig; es erinnert das an die Praxis

der Tabulaturen des 16. Jahrhunderts, welche vielfach dieselbe Weitergeltung rhythmischer Wertzeichen voraussetzen.

Der erste (mit Singnoten notierte) Hymnus steht nicht in seinem ganzen Umfange in derselben Tonart, wechselt auch mehrmals zwischen dem diatonischen und enharmonischen Geschlecht, wie das stellenweise Vorkommen dreistufiger Pykna neben den überwiegenden zweistufigen beweist.

Der erste Teil bringt nur folgende Notenzeichen zur Anwendung (nur gegen das Ende erscheint einmal die Trite synemmenon *c* statt *cis*):

⅄Ʊ Γ ΘΙ Μ ΥΦ F = *g' fis' e' d' cis' h g fis d*

also eine diatonische Skala phrygischer Stimmung ohne Benutzung von *a* (Π) aber mit Heranziehung von *e*. Die Taktart wäre nach den üblichen Messungen die fünfzeitige (so bei Reinach, Gevaert, v. Jan); das will uns freilich schwer in den Sinn und der Aristoxenosfund von Oxyrhynchos hat die Zweifel an dem pentasemischen Takte verstärkt. Einen Versuch, mit normalen symmetrischen Taktverhältnissen ohne Vergewaltigung des Textes durchzukommen, habe ich bereits in dem als Probe ditonischer Pentatonik früher (S. 53) mitgeteilten Bruchstücke gemacht. Der ganze diatonische erste Teil ließe sich in ungraden Takten etwa so darstellen (unter Verzicht auf Ausfüllung der Lücken):

6/4

Κέκ-λυθ Ἑ-λι-κῶ-να βα-θύ-δεν-δρον αἳ λά-γε-τε, Δι-ὸς

ἐ-ρι-βρόμου-ου θύ-γατρες εὐ-ώ-λε-νοι. (Größere Pause?)

Μό-λε-τε, συ-νό-μαι-μον ἵ-να Φοι-οῖ-βον ᾠ-

δαεῖ-σι μέλ-ψη-τε χρυ-σε-ο-κό-μαν (Größere Pause?)

. . . .)

Ὅς ἀ - νὰ δι - κό - ρυν - βα Παρ-νασ - σί - δος ταᾶς-δε πε - τέ -

ρας ἕ - δραν ἅμ' ἀ - γα-κλυ - ται - εῖς Δελ - φί - σιν Κα -

(NB. Synaphe)

στα - λί - δος εοὐ - ύ - δρου νά - ματ' ἐ - πι - νίσ - σε - ται

(NB. Diezeuxis)

Δελ-φὸν ἀ - νὰ πρωῶ - να μααν - τειεῖ - ον ἐ - φέπων πά-γον (Größere Pause)

Da haben wir ein vortreffliches Beispiel vorübergehender Ausweichung (μεταβολή) zur Subdominanttonart (Hypodorisch) durch Herabsteigen im Tetrachord synemmenon (*e′*[*d′*]*c′h*), der sofort die Rückmodulation durch Aufsteigen in Tetrachord diezeugmenon (*cis′d′*[*e′fis′*]) folgt, also den Vorgang in der Melopöie, den Aristides p. 19 unter dem Namen ἀγωγὴ περιφερής [ἐμμετάβολος] beschreibt (εἴ τις κατὰ συναφὴν τετράχορδον ἐπιτείνας ταὐτὸν ἀνείη κατὰ διάζευξιν — es ist zwar die umgekehrte Folge, doch kommt sicher beiden Formen derselbe Name zu). Natürlich macht es keinen prinzipiellen Unterschied, ob die beiden einander gegensätzlichen Schritte (*c′h*, *h cis′*) dicht nebeneinander stehen oder durch ein paar andere Schritte voneinander getrennt sind.

Der zweite Teil des Hymnus macht von der Metabole einen reicheren Gebrauch, da er nicht nur die zum hypodorischen Tone führende Synaphe *c′h* statt der Diazeuxis *h*‖*cis′*, sondern auch die zum dorischen weiterführende *f e* (BΓ) einführt. Ersteres Pyknon (KΛM) erscheint dabei konsequent dreistufig, so daß also eine Mischung des diatonischen und des enharmonischen Geschlechts entsteht. Das KΛM auf Chromatik zu deuten, liegt keinerlei Grund vor, da für die Oxypykna der normalen Buchstaben-Triaden das erhöhende Gramma nicht entbehrlich wäre. Ein noch viel bedenklicheres Element haben aber die Übertragungen dieses Teils in die sich ergebende Melodie gebracht (Reinach, Gevaert, v. Jan), indem sie einige durch Herausspringen des erhabenen Punktes aus dem ⊙

[Θ] entstandene O als solche nahmen. Wenn auch das *b* (*ais*) der anscheinend dauernd auf der Kithara konservierten Trite synemmenon der Originalstimmung entspricht (vgl. S. 82), so ist uns doch von einem so seltsamen Gebrauche dieses Tones (isoliert, außerhalb seines Pyknon, in einer Tonart, in die er auch als Apyknon nicht gehört) nichts überliefert, und daher die von Gevaert mit besonderem Eifer ergriffene Gelegenheit der Aufweisung einer unsererm modernen Moll mit übermäßiger Sekunde zwischen den Terzen der beiden Dominanten entsprechenden Melodik mit äußerstem Mißtrauen aufzunehmen. Da aber die photographische Wiedergabe (Bull. de Corr. hell. XVII Tafel XXI und XXI[b]) die Möglichkeit der Entstehung des O aus ⊙ bestimmt ergibt, so ist von der Deutung als *ais* unbedingt abzusehen. Die somit allein übrigbleibenden Notenzeichen des zweiten Teils sind:

⅄Ʊ ΒΓ ΘΙ ΚΛΜ ΥΦ
*g'fis' f'e' d'cis' c'*h g fis*

den drei Stimmungen entsprechend:

Phrygisch:	*g'fis'*	*e'*	*d'cis'*	*h*	*g fis*	(ohne *a*!)
Hypodorisch:	*g'fis'*	*e'*	*d'*	*c'*h*	*g fis*	
Dorisch:	*f'*	*e'*	*d'*	*c'*h*		

Durch Ausscheidung des O und der Chromatik des ΚΛΜ fällt freilich das Notenbild dieses Teils erheblich einfacher und einleuchtender aus als bei Reinach, Gevaert und v. Jan, zumal wenn man auch den fünfteiligen Takt aufgibt:

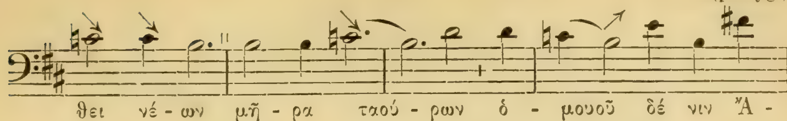
(hypodor.)

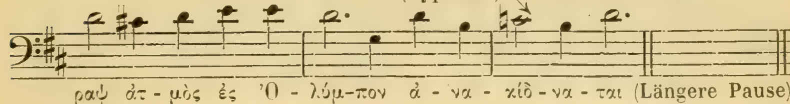
Ἣν κλυ-τὰ με - γα - λό-πο-λις Ἀθ - θὶς εὐ - χαιεῖ - σι φε-ρό -

πλοι - ο ναί - ου - σα Τρι - τωω - νί-δος δά-πε - δον ἄ-θραυ-στον

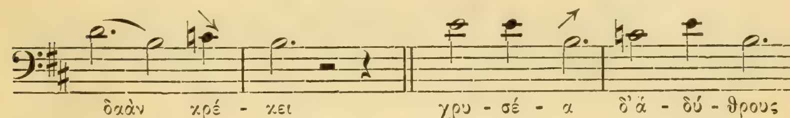
(dor.)

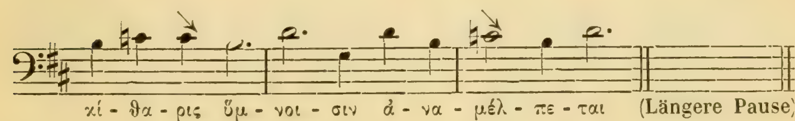
ά - γί - οις δὲ βω - μοιοῖ - σιν Ἅ - φαι - στος αιεῖ -

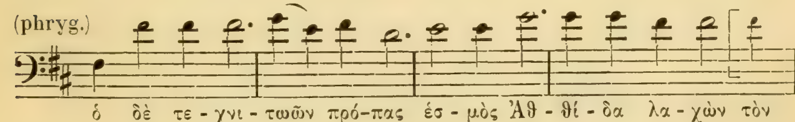

NB. (phryg.
θει νέ - ων μῆ - ρα ταού - ρων ὁ - μοῦ δέ νιν Ἄ -

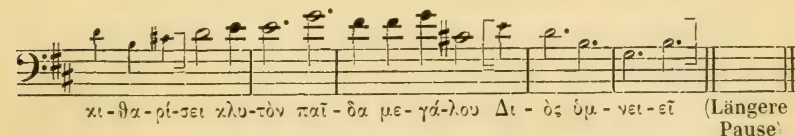

(hypodor.)
ραψ ἀτ - μὸς ἐς Ὄ - λύμ-πον ἀ - να - κίδ - να - ται (Längere Pause)


Λι-γὺ δὲ Λω - τὸς βρέ-μων αἰ - ό - λοισι μέ - λε - σιν ᾠ -

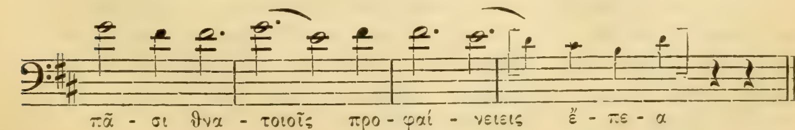

δὰν κρέ - κει χρυ - σέ - α δ' ἁ - δύ - θρους


κί - θα - ρις ὕμ - νοι - σιν ἀ - να - μέλ - πε - ται (Längere Pause)


(phryg.)
ὁ δὲ τε - χνι - τῶν πρό-πας ἑσ - μὸς Ἀθ - θί - δα λα - χὼν τὸν


κι - θα - ρί-σει κλυ-τὸν παῖ - δα με - γά-λου Δι - ὸς ὑμ - νεῖ - εἶ (Längere Pause)


(phryg.)
Σύ γε παρ' ἀ-κρο - νι-φῆ τόν-δε πά-γον ἀαμ - βρό-των ἐκ μυ - χῶν


πᾶ - σι θνα - τοῖς προ - φαί - νεις ἔ - πε - α

phryg.)

Τρί - πο - δα μαν - τειεῖ - ον ὡς ειεῖ - λες ἐχ-θρὸς ὃν ἐ - φρουρού -

ρειει δρά-κων ὅ - τε τε - οιοῖ - σι βέ-λε-σιν ἔ - τρη-σας αἰ -

ό - λον ἑ - λι - κτὰν φυ - άν Ἔσθ' ὁ θὴρ συ - χνὰ συυ -

ρί-γμαθ' ιἱ - εὶς ἀ - θώ-πευτ' ἀ - πέ-πνευευσ' ὁ-μῶς (Längere Pause)

Von einem dritten Hauptteile (Schluß) sind nur geringfügige Bruchstücke erhalten, in welche Zusammenhang zu bringen keinerlei Aussicht ist. Dieselben enthalten das enharmonische Pyknon Ж⅄Ʊ (*g′fis′*) auf die Worte:

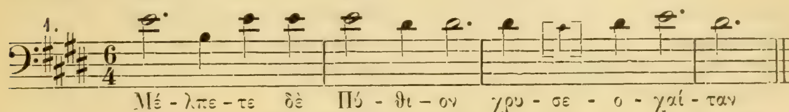
Γα - λα - ταὰν Ἄ - ρης

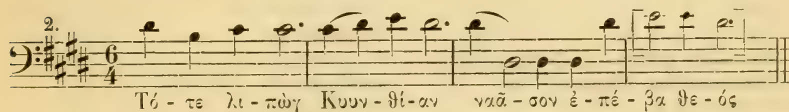
Der zweite delphische Apollonhymnus ist wie der zweite Teil des Fragments der Pindarischen 1. pythischen Ode mit Instrumentalnoten notiert. Leider sind die Lücken des weit ausgeführten Stückes so zahlreich, daß nicht ein einziges Mal vier zusammenhängende Takte erhalten sind. Die vorkommenden Töne sind:

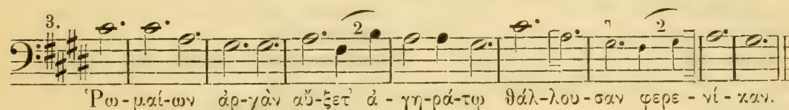
a′gis′ fis′ e′dis′ d′cis′ h ais a gis fis dis

ein sehr erheblicher Umfang, mit vielen Ausweichungen, weswegen ich C. v. Jans Ansicht sehr einfacher Konstruktion der Melodie nicht zu teilen vermag. Doch mag er mit der Vermutung recht haben, daß wir in ihm einen Nomos vor uns haben. Ob nicht dieser Name auch dem ersten »Hymnus« zukommt, ist eine andere Frage; spricht doch ein gut Stück Tradition des Nomos Pythikos aus dem

den Tod des Drachen behandelnden Mittelteile. Eine Wiedergabe der Fragmente des zweiten Apollonhymnus mag hier unterbleiben; es genüge zu betonen, daß die Tonarten, in denen der Hymnus steht, die lydische (4 ♯) und hypolydische (5 ♯) sind, daß aber das Lydische auch mehrmals ins Hypophrygische (3 ♯) ausweicht (durch Anwendung der Synaphe) und zwar mit dem dreistufigen enharmonischen Pyknon für *a gis*, während im übrigen die Pykna zweistufig sind, also Diatonik herrscht. Von der Art der Melodiebildung mögen nur ein paar kleine Proben einen Begriff geben:







Das den Schluß des Ganzen bildende Gebet für ferneres Wachsen der Herrschaft der Römer beweist, daß der Hymnus erst nach der Eroberung Korinths durch Mummius (146 n. Chr.) eingegraben worden sein kann.

Mit diesem wenn auch beschränkten, so doch nicht ergebnislosen Einblicke in die praktische Melopöie der Griechen sei der Abschnitt beschlossen.

Alphabetisches Register
zur Geschichte der Musik des Altertums.

* Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.

HANDBUCH

DER

MUSIKGESCHICHTE

VON

HUGO RIEMANN

ERSTER BAND

ZWEITER TEIL:

DIE MUSIK DES MITTELALTERS

(BIS 1450)



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1905

Inhalt
des zweiten Teiles:
Die Musik des Mittelalters.

IV. Buch: Das zentrale Mittelalter (Kapitel XII—XV).

ZWEITER TEIL

DIE MUSIK DES MITTELALTERS

Literatur.

a. Allgemeine Literatur für den zweiten Teil.

Wenn auch ein Verzeichnis aller historischen Einzelarbeiten über den Rahmen eines Handbuchs wie des vorliegenden hinausgehen würde, so glaubt doch der Verfasser, eine einigermaßen orientierende und zu weiteren Spezialstudien die Wege weisende Aufzählung der wichtigsten Arbeiten über den Gegenstand der einzelnen Bücher nicht unterlassen zu dürfen und zwar mit Ausscheidung der Allgemeinen Musikgeschichtswerke, welche sonst bei jedem weiteren Buche zu wiederholen sein würden (soweit sie zu Ende geführt sind). Um aber dieselben nicht überhaupt ungenannt zu lassen, was ja eine nicht entschuldbare Lücke bedeutete, seien sie hier zum voraus genannt:

Padre G. B. Martini, Storia della musica (1757, 1770, 1781, 3 Bde., nur das Altertum umspannend).

John Hawkins, A general history of the science and practice of music (1776, 5 Bde., beendet; Neuausgabe bei Novello 1853).

Charles Burney, A general history of music (1776—89, 4 Bde., beendet).

J. B. de Laborde, Essay sur la musique ancienne et moderne (1780, 4 Bde. beendet).

Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik (1788—1801, 2 Bde., bis zum Ende des Mittelalters).

Fr. J. Fétis, Histoire générale de la musique (1869—75, 5 Bde., bis zum Ende des Mittelalters).

A. W. Ambros, Geschichte der Musik (1862—78, 4 Bde., nebst einem [5.] Beispielband von O. Kade und Register von W. Bäumker [1882], bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts).

In zweiter Linie zu nennen sind die weniger auf eigener Forschung beruhenden oder nur kompendiösen:

Thomas Busby, A general history of music (1819, 2 Bde.).

Aug. Reißmann, Allgemeine Geschichte der Musik (1863—64, 3 Bde.).

A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte (1867 [1877], bis zum Tode Beethovens).

J. Fr. Rowbotham, A history of music (1885—87, 3 Bde.).

W. S. Rockstro, A general history of music (1886).

Ad. Prosnitz, Kompendium der Musikgeschichte (1. Bd. 2. Aufl. 1901, 2. Bd. [bis 1750], 1900).

H. Ad. Köstlin, Geschichte der Musik im Umriß (6. Aufl. 1903).

H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte (2. Aufl. 1901, auch englisch, russisch, tschechisch und italienisch),

außer denen noch weitere genannt werden könnten, wie z. B.

R. G. Kiesewetters Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik (1834 [1846]).

Ebenfalls vorauszuschicken ist die große Musikgeschichte in lexikalischer Form:

F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens (1835—44 [1860—65], 8 Bde. und 2 Bde. Supplement von A. Pougin 1879—81),

welche die Histoire générale etc. desselben Verfassers ergänzt; mit den für die Musikgeschichten aus zweiter Hand gemachten Einschränkungen auch die musikalischen Enzyklopädien:

G. Schilling, Universallexikon der Tonkunst (1835—38 [1840—42], 6 Bde.).

H. Mendel und A. Reißmann, Musikalisches Konversationslexikon (1870—79, 11 Bde., Suppl. 1883)

und trotz seiner Beschränkung auf biographisches und bibliographisches Material auch:

Robert Eitner, Quellenlexikon (1900—1904, 10 Bde.),

sowie speziell für die Geschichte der Kirchenmusik durch die Jahrhunderte:

Wetzer und Welte, Kirchenlexikon (1847—56 [1882 ff.], 12 Bde.).

J. L. d'Ortigue, Dictionnaire liturgique, historique et théorique du plain-chant (1854 [1860]).

U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst (2. Aufl. 1891—95, 2 Bde.).

Als hochwichtige Quellenwerke für die Geschichte der Musik des gesamten Mittelalters und nicht nur speziell für das 4. Buch müssen wir auch noch vorausschicken:

Jean Mabillon, Acta sanctorum ordinis Sancti Benedicti (1668—1702, 9 Bde.).

—— Annales ordines S. Benedicti (1703—39, 6 Bde.).

Fürstabt Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (1784, 3 Bde.).

—— De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate etc. (1774, 2 Bde.).

Ed. H. de Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi (1864—76, 4 Bde.).

—— Histoire de l'harmonie au moyen-âge (1852).

J. P. Migne, Patrologiae cursus completus sive Bibliotheca universalis SS. patrum et scriptorum ecclesiasticorum (Serie I [seit 1844]: lateinische kirchliche Schriftsteller, Serie II [seit 1856]: griechische kirchliche Schriftsteller; mehrere hundert Bände).

b. Spezielle Literatur für das III. Buch.

Auch das eine oder das andere der nun in einer Reihe aufgezählten speziell die Literatur unseres 3. Buches bildenden Werke greift wohl auf das Gebiet der folgenden Bücher über, hat aber seinen Schwerpunkt in der Sphäre des Inhalts des 3. Buches; ich ziehe daher vor, um die allgemeinere Bedeutung der voraus genannten Werke nicht zu verdunkeln, keine weiteren Teilungen zu machen:

J. St. Duranti, De ecclesiae catholicae ritibus (1591 u. ö.).
J. Gover, Euchologium graecum (1645 [1730]).
L. Allatius, De libris et rebus ecclesiasticis Graecorum (1646).
Kardinal G. Bona, De divina psalmodia (1653 [1663] und in der Ges.-Ausg. s. Werke 1747).
—— Rerum liturgicarum libri duo (1671).
Dom P. B. de Jumilhac, La science et la pratique du plain-chant (1673, Neuausgabe von Nisard und Leclerc 1847).
John Wallis, Opera mathematica (3 Bde. 1699; im 3. Bande die Harmonik des Bryennius).
Kardinal G. M. Tommasi, Codices sacramentorum 900 annis vetustiores (1680 und in der Ges.-Ausg. s. Schriften 1748—54, 7 Bde.).
J. Mabillon, De liturgia gallicana libri III (1685 [1729]).
J. S. Assemani, Bibliotheca orientalis (1719—28, 4 Bde.).
Kardinal Quirini, Officium quadragesimale Graecorum [Triodion] (1721).
J. Lebeuf, Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique (1741).
J. A. Assemani, Codex liturgicus ecclesiae universalis (1749—66, 13 Bde.).
Fürstabt Martin Gerbert, Monumenta veteris liturgiae Alemannicae (1779, 2 Bde.).
J. Anthony, Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges (1820).
Chrysanthos von Madytos, Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1821).
—— Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς (1832).
Gregorius Lampadarius, Ausgabe des Τριῴδιον (1. Bd. 1821) und des Εἱρμολόγιον (1835) des Petrus Peloponnesius.
Daniel, Thesaurus liturgicus (1831—56, 5 Bde.).
R. G. Kiesewetter, Die Musik der neueren Griechen (1838).
Dom P. Guéranger, Institutions liturgiques (1840, 3 Bde., 2. Aufl. 1878—85, 4 Bde.).
—— L'année liturgique (1840—1901, 15 Teile).
—— Sainte Cécile et la société Romaine aux deux premiers siècles (1898).
Ed. H. de Coussemaker, Mémoire sur Hucbald (1841).
Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche (1841).
F. Danjou, De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique (1844).
—— Revue de la musique religieuse, populaire et classique (1845—49).
L. Lambillotte, Antiphonaire de Saint Grégoire (1851, Faksimile des Cod. St. Gall. 359).
—— Esthétique, théorie et pratique de plain-chant (1855).
Kardinal J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense (1852—60).

Kardinal J. Pitra, Iuris ecclesiastici Graecorum historia et monumenta (1864—79, 2 Bde.).

—— Hymnographie de l'église grecque (1867); auch desselben Analecta sacra und Prolegomena.

A. J. H. Vincent, Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique (1847, Bd. XVI. 2 der Notices et extraits de la bibliothèque du roi; darin Pachymeres).

—— De la notation attribuée à Boëce (1855).

F. J. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters (1853—56, 3 Bde.).

Th. Nisard, Études sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle (1856).

Kehrein, Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen (1859—63, 3 Bde.).

K. S. Meister, Das katholisch-deutsche Kirchenlied (1. Bd. 1862).

P. Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens (1858).

—— Musikalische Spicilegien (1876).

Biraghi, Inni sinceri di S. Ambrogio (1862).

A. Thierfelder, De Christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora (1869).

Adr. de Lafage, Essais de diphtérographie musicale (1864).

P. Gall Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters (1866—68, 2 Bde.).

K. Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung (1868).

Kyriakos Philoxenes, Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1. Bd. 1868).

Ferd. Probst, Die Liturgie der ersten drei Jahrhunderte (1870).

—— Die ältesten römischen Sacramentarien und Ordines (1892).

—— Die abendländische Messe vom 5. bis zum 8. Jahrhundert (1896).

W. Christ, Beiträge zur kirchlichen Litteratur der Byzantiner (Sitzungsber. d. Kgl. Bayr. Akad. d. Wissensch. 1870: Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon etc. und: Über die Harmonik des Manuel Bryennius etc.).

M. C. Paranikas, Beiträge zur byzantinischen Litteratur (das. 1870).

Christ und Paranikas, Anthologia graeca carminum Christianorum (1871).

K. E. Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom (1872).

W. Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter (1881).

—— Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule (1883).

—— Hermanni Contracti musica (1884).

—— »Gregorianisch« (Bibliographische Lösung der Streitfrage etc. 1895).

Joh. Tzetzes, Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche (1874).

H. Stevenson, Du rythme dans l'hymnographie de l'église grecque (1876).

L. A. Bourgault-Ducoudray, Étude sur la musique ecclésiastique grecque (1877).

H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift (1878).

—— Die Martyriai der byzantinischen liturgischen Notation (Sitzungsber. der Kgl. bayr. Ges. der Wissensch. 1882).

—— Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert (1898).

Dom Joseph Pothier, Les mélodies Grégoriennes d'après la tradition (1880, deutsch von A. Kienle 1881).

Dom Joseph Pothier, Liber Gradualis (1883).
V. Gardthausen, Beiträge zur griechischen Paläographie (Sitzungsber. der Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1880).
Thiéry, Étude sur le chant grégorien (1883).
Ed. Bouvy, Poètes et mélodes; étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque (1886).
H. Reimann, Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik (1889).
Wilhelm Meyer (aus Speyer), Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung (Abhh. der Kgl. bayr. Ges. d. Wissensch. 1885).
—— Fragmenta Burana (Abhh. d. Göttinger Kgl. Ges. d. Wiss. 1901).
Pleithner, Die älteste Geschichte des Breviergebets (1887).
F. X. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch (seit 1886).
L. Gautier, Histoire de la poésie liturgique du moyen âge. Les tropes etc. (1. Bd. 1886).
—— Œuvres poétiques d'Adam de Saint Victor (1894).
P. G. Dreves, Analecta hymnica (1886—1903, 43 Bde.).
—— Aurelius Ambrosius (1893).
—— Psalteria rhythmica (1899).
Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen etc. (1. Bd. [vgl. Meister] 1886, 2.—4. Bd. 1883, 1891, 1904).
Ph. Spitta, Über Hucbalds Musica Enchiriadis (1889 und 1890 in der Vierteljahrsschrift für MW.).
Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican publiés en Fac-Similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes (Leiter Dom André Mocquereau), seit 1889 in Vierteljahrslieferungen (bis jetzt Faksimilierungen der vollständigen Antiphonarien Codd. St. Gallen 339, Einsiedeln 121, British Museum addit. 34209 [Antiph. Ambrosianum XII s.] und Montpellier H. 159, sowie über 200 Notierungen des Graduale Iustus ut palma aus dem 9.—17. Jahrh., außerdem hochbedeutende historische Einleitungen und Abhandlungen über die Neumenschrift etc.
Fr. A. Gevaert, Les origines du chant liturgique de l'église latine (1890, deutsch von H. Riemann 1891).
—— La mélopée antique dans le chant de l'église latine (1895).
Dom Germain Morin, Les véritables origines du chant Grégorien (1890, deutsch von Elsässer 1892).
Cl. Chevallier, Poésie liturgique du moyen-âge. Rythme et histoire (1893).
Hubert Grimme, Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers (1893, in Collectanea Friburgensia).
P. Suitbert Bäumer, Geschichte des Breviers (1895).
Battifol, Histoire du brevier (1895).
A. Ceriani, Notitia liturgiae Ambrosianae ante saec. XI. (1895).
Duchesne, Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne (3. Aufl. 1902).
Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien (1895).
—— Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen (1901, Bd. 1 der 2. Aufl. des vorigen Werks).
The Plain-Song and Mediaeval Music-Society, eine seit 1891 bestehende englische Gesellschaft, veranstaltet ähnliche phototypische

Publikationen wie die Benediktiner von Solesmes (s. Paléographie musicale), bis jetzt u. a.: Graduale Sarisburiense (Brit. Museum add. mss. 31924) mit Einleitung ("The Sarum Gradual" von Howard Frère 1894), Early english harmony (herausgegeben von H. E. Wooldridge 1897), ferner: Bibliotheca musico-liturgica (Katalog der in englischen Bibliotheken befindlichen Handschriften liturgischer Gesänge [von H. Frère], auch Abhandlungen über mittelalterliche Notenschriften etc.).

P. Antoine Dechevrens, Le rythme dans l'hymnographie latine (1895).

—— Études de science musicale (1898—99, 3 Bde.).

—— Les vraies mélodies Grégoriennes (1902).

Oskar Fleischer, Neumen-Studien (3 Teile 1895, 1897, 1904).

J. Combarieu, Étude de philologie musicale. Théorie du rythme ... suivie d'un essai d'archéologie musicale au 19e siècle et le problème de l'origine des neumes (1896).

—— Fragments d'Enéide en musique (1898).

G. L. Houdard, L'art dit Grégorien d'après la notation neumatique (1897).

—— Le rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique (1898).

—— La richesse rythmique de l'antiquité (1903).

Gustav Jacobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche (1897).

Fr. Magani, L'antica liturgia Romana (1897—99, 3 Bde.).

Gregorian music, an outline of musical palaeography ... by the Benedictines of Stanbrook (1897).

Ed. Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen (1897).

C. Daux, Deux livres choraux monastiques des Xe et XIe siècles (1899).

The Bradshaw-Society, phototypische Faksimile-Ausgaben des Troparion von Winchester, des Antiphonars von Bangor (1893) usw.

M. Magistretti, La liturgia della chiesa Milanese nel secolo IV (1899).

P. Clemens Blume, Sequentiae ineditae (4. Folge 1899).

Pierre Aubry, La musicologie mediévale. Histoire et méthodes (1899).

—— (mit E. Misset) Les proses d'Adam de St. Victor (1900).

—— (mit A. Jeanroy und L. Brandin) Lais et descorts français du XIIIe siècle (1901).

—— Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant de l'église chrétienne (1903).

Dom Hugo Gaisser, Le système musical de l'église grecque (1901).

Weale und Misset, Analecta liturgica (in Lieferungen).

Adolf Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter (1902).

Cabrol und Leclercq, Monumenta ecclesiae liturgica (1. Bd. Reliquiae liturgiae vetustissimae, 1902).

Editio Solesmensis (unter Leitung von Dom André Mocquereau): Liber usualis Missae et Officii (1903, mit Choralnoten).

—— Manuel de la Messe et des Offices (1903, umgeschrieben in moderne Noten).

P. S. Birkle, Katechismus des Choralgesangs (1903).

Fr. X. Mathias, Die Tonarien (1903).

A. Gastoué, Cours théorique et pratique de Plain-Chant Romain Grégorien (1904).

Guido Gasperini, Storia della Semiografia musicale (1905).

Karl Weinmann, Das Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsaß (1905).

III. Buch.

Der altkirchliche liturgische Gesang.

Einleitung.

Am Eingange der Musikgeschichte des Mittelalters erhebt sich der gewaltige Bau der Musik der christlichen Kirche nicht nur als ältestes sondern auch für Jahrhunderte als einziges Denkmal musikalischer Schöpferkraft. Wie lange an diesem Dome gebaut worden ist, welches hohe Alter insbesondere seinen Fundamenten zugeschrieben werden muß, darüber ist viel gestritten worden, und es ist wenig Aussicht, daß jemals durch Feststellung der evidenten Wahrheit die Streitfragen ein Ende finden werden. An diesem alten christlichen Gesange ist beinahe alles Problem. Obgleich die katholische Kirche die altehrwürdigen Weisen bis auf den heutigen Tag nicht nur in alten Niederschriften pietätvoll bewahrt sondern auch in täglicher praktischer Ausübung lebendig erhalten hat, sind doch besonders in den beiden letzten Jahrhunderten durch die auch diesen Gebieten sich aufmerksamer zuwendenden historischen Forschungen Zweifel über Zweifel an der Verläßlichkeit der Tradition aufgetaucht und gegenwärtig sind Hunderte von Gelehrten beschäftigt, durch vergleichende Untersuchung der ältesten Handschriften die Tradition zu korrigieren und der Kirche den Gesang in der Gestalt zurückzugeben, welche er vor mehr als tausend Jahren gehabt hat. Wenn auch eine solche Restauration des Kirchengesanges im Detail eine innerkirchliche Angelegenheit ist, so hat doch dieselbe durch einen Erlaß des Papstes Pius X., also unter ausdrücklicher Billigung des heiligen Stuhles, derart einen historisch-wissenschaftlichen Charakter angenommen, daß die Musikgeschichtsforschung die Arbeiten der gelehrten Mönche und anderer offiziell mit diesen Studien von der Kirche Beauftragten nicht ignorieren kann, im Gegenteil ihnen höchste Beachtung schenken muß, zumal denselben alles einschlägige Material unbeschränkt zur Verfügung steht. Schon der Hinweis auf die prächtigen phototypischen Faksimilierungen der ältesten neumierten liturgischen Gesangbücher in der seit 1889 erscheinenden Paléographie musicale der

Benediktiner von Solesmes unter Leitung von Dom André Mocquereau genügt, die hohe Bedeutung dieser kirchlichen Mitarbeiter für die Musikgeschichte darzutun. Sind doch durch sie diese sorgsam verschlossenen und schwer einzusehenden kostbaren Unika in einer Form Hunderten und Tausenden leicht zugänglich gemacht worden, welche sie an bequemer Lesbarkeit bei absoluter Verläßlichkeit den Originalen vielfach sogar überlegen macht! Auch die von spezieller liturgischen Sachkenntnis getragenen eingehenden Untersuchungen über Einrichtung oder Abschaffung einzelner Gesänge, welche in den Arbeiten der kirchlichen Gelehrten eine Hauptrolle spielen, sind für die Musikgeschichte sehr wertvoll. Freilich würde man aber doch sehr fehlgehen, wollte man annehmen, daß nun alles bestens klargestellt, jedes Rätsel gelöst und der gregorianische Gesang ein offenes Buch für jedermann wäre. Dazu fehlt doch noch sehr viel. Nur ein Punkt darf als wirklich so weit aufgeklärt gelten, als es unter den obwaltenden Verhältnissen möglich ist, nämlich der melodische Verlauf der alten Gesänge, d. h. die Auf- und Abwärtsbewegungen oder die Stillstände auf derselben Tonhöhe und auch die Zugehörigkeit der Einzeltöne oder Melismen zu den einzelnen Silben des Textes; doch ist auch schon nicht mehr zu eruieren, inwieweit etwa die mündliche Überlieferung die ursprünglichen Melodien verändert hatte, ehe sie die Niederschriften fanden, welche auf uns gekommen sind; und selbst für die Zeit von der Niederschrift in Neumen ohne Linien (8.—9. Jahrhundert) bis zu der auf Linien (Anfang des 11. Jahrhunderts) sind teilweise Verschiebungen der Tonhöhenlagen leider keineswegs ausgeschlossen. Immerhin liegt aber in der großen Konsequenz des ganzen Systems dieser Gesänge, in der vielfachen Wiederkehr derselben Melodien mit verschiedenen Texten und der Entwicklung reich verzierter Formen auf sehr einfacher Grundlage für Verwendungen an anderer Stelle der Liturgie eine starke Garantie wenn auch nicht für die absolute Verläßlichkeit der aus den Handschriften festgestellten Lesarten so doch für die Möglichkeit einer Korrektur derselben im Detail nach unanfechtbaren wissenschaftlichen Grundsätzen. Darf man daher die Frage der Melodik der Kirchengesänge nicht nur als lösbar, sondern großenteils als gelöst ansehen, so bleibt, als in hohem Grade strittig und für den größten Teil der Gesänge völlig ungelöst das Problem der rhythmischen Beschaffenheit derselben bestehen. Man braucht nur etwa die rhythmischen Deutungen des Jesuitenpater Antoine Dechevrens (Études de science musicale 1898) neben diejenigen der Solesmenser Schule zu halten, um mit Staunen zu sehen, welche himmelweite Abstände hier auch noch innerhalb der

speziellen Fachkreise möglich sind. Klar zutage liegt zunächst nur die Rhythmik der Hymnen, überhaupt der Melodien mit metrischen Texten, bei denen die Abhängigkeit des Rhythmus vom Metrum der Verse als selbstverständlich gelten kann und gilt. Ob man dieselben, wie Gevaert, im ungeraden oder aber im geraden Takt liest, ist nicht eben sehr von Belang, da beide Leseweisen den Hauptnoten ihre metrische Stellung, ihr größeres Gewicht belassen. Das eigentliche Problem ist aber vielmehr die Rhythmik der Gesänge mit Prosatexten, mit Texten buntwechselnder Silbenzahl. Daß dieselben überhaupt keinen definierbaren Rhythmus gehabt hätten, ist eine sehr schwer zu glaubende Annahme; dagegen steht freilich fest, daß im Verlaufe langer Jahrhunderte die Kenntnis der vielleicht ehedem geltenden Gesetze eines solchen Rhythmus verloren gegangen ist, wie der um die Zeit der Anfänge der Mensuralmusik aufkommende Name »Musica plana« und wie auch schon die Möglichkeit der Entstehung der Sequenzen beweist. Daß heute die rhythmischen Theoretiker für die Rhythmik des gregorianischen Gesangs (wie sie ihn im heutigen Gottesdienste kennen gelernt haben) eine besondere Kategorie aufgestellt haben, in der er in die Gesellschaft der naturalistischen Improvisationen der Hirten auf der Schalmei oder dem Alphorn kommt, ist nicht eben unbegreiflich; aber energische Verwahrung muß dagegen eingelegt werden, wenn man durch Bezeichnung eines solchen noch nicht zu künstlerischem Gestalten gediehenen oder aber durch Entartung ihm entfremdeten Rhythmus als »melisch« den scharf denkenden Aristoxenos für diese dritte Kategorie verantwortlich macht (F. Saran, Jenaer Handschrift II S. 103). Die drei aristoxenischen Kategorien des Rhythmus sind: der sprachliche Rhythmus, der musikalische Rhythmus und der Rhythmus der Gesten (der Rhythmus der λέξις, des μέλος und der κίνησις σωματική), von denen also nur der zweite der melische genannt werden kann. Bei der großen Rolle, welche in der griechischen Musik die Verbindung von Gesang mit ausdrucksvoller Gestikulation spielte, ist nicht verwunderlich, daß über diese grundlegende Definition hinaus die Dreiteilung nicht weiter verfolgt wird; gänzlich ausgeschlossen ist aber, daß eine Sonderbehandlung des Rhythmus des Melos einer Aufweisung von Bildungen gegolten hätte, die keinen eigentlichen Rhythmus haben. Melodien, denen die zweite Haupteigenschaft aller Melodie neben der Bewegung in einer Skala harmonisch verständlicher Töne fehlte, nämlich die Übersichtlichkeit der Proportionen des zeitlichen Verlaufs und die Unterscheidung verschiedenen Gewichts, würden schwerlich Jahrtausende überdauert haben, und man muß sogar annehmen, daß einer imer

mehr das Verständnis verlierenden Theorie zum Trotz doch die Sänger, welche diese Melodien täglich zu singen hatten, wenigstens noch ungefähr die immanente Rhythmik durchgefühlt und dieselbe, wenn auch stark entstellt, noch fortgesetzt wenn auch in beschränktem Maße zur Geltung gebracht haben. Alle Arbeiten über den Rhythmus des gregorianischen Gesangs beruhen auf der mehr oder minder klaren Erkenntnis, daß Melodien ohne Rhythmus keine Melodien sind, und differieren nur bezüglich der Wege, die sie einschlagen, die Existenz eines solchen Rhythmus nachzuweisen, und des Maßes von Bestimmtheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, das sie für den Aufbau seiner Gebilde fordern zu müssen glauben. George Houdard (Le rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique 1898) begnügt sich damit, für jede Neume denselben Gesamtwert als Summe zu fordern, den das einzelne Tonzeichen (Virga, Punkt) hat; um größere rhythmische Symmetrien als die Gleichheit der einzelnen Zählzeiten sorgt er sich also nicht. Dechevrens konstruiert dagegen streng gemessene Takte mit zum Teil ganz komplizierten innerlichen Teilungen; die Zahl der zu Phrasen zusammengehörigen Takte ist aber auch bei ihm variierend und ohne erkennbares festes Prinzip. Dagegen behauptet Gevaert (La mélopée antique dans le chant de l'église latine, 1895 S. 133) eine »symétrie approximative dans la longueur des diverses sections de la mélodie« unter Berufung auf Aristoteles, der (Rhet. III. 8) auch für die Rede die Einhaltung eines Rhythmus verlangt. Leider macht Gevaert keinen Versuch, durch Darstellung in gemessenen Notenwerten zu zeigen, was er unter dieser annähernden Symmetrie versteht. Zweifellos hat er aber den richtigen Weg zur Ergründung der innersten Natur der gregorianischen Gesänge eingeschlagen, indem er die einfachsten der Kompositionen auf Prosatexte, die Antiphonen, zum ausschließlichen Objekt der Untersuchungen seines Buchs machte und deren Zurückführung auf eine kleine Anzahl (47) melodischer Typen versuchte. Wenn dieser Versuch nicht als ganz gelungen angesehen werden kann, so hat das seinen Grund darin, daß Gevaert sich doch bei der Zusammenordnung der Melodien zu sehr auf die Übereinstimmung der Anfangstöne als Kriterium verließ, anstatt den immanenten Rhythmus dafür ernstlich mit in Frage zu ziehen. So ist es gekommen, daß er offenbar identische Melodien für verschiedene Typen hält, und andererseits Melodien zusammenbringt, die einander doch sehr fremd sind. Damit sollen die großen Verdienste Gevaerts nicht in Frage gestellt werden; der von ihm betretene Weg der Herausschälung des eigentlichen melodischen Kerns aus der Hülle gehäufter Verzierungen ist eine unentbehrliche Ergänzung der von mir bereits

in den »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (1878) versuchten Aufweisung der Identität von Melodien mit bezüglich der Silbenzahl stark verschiedenen Texten. Der Weg von den einfachen Antiphonen zu den komplizierten Gradualien ist ungangbar ohne die bestimmte Unterscheidung von Hauptmelodienoten und Ausschmückungen.

Wenn nun der Verfolg dieser Ideen dazu führt, die von jeher von den meisten Historikern behauptete nahe Verwandtschaft der Faktur der mittelalterlichen weltlichen Monodien mit derjenigen der alten Kirchengesänge zu bestätigen, so ist das gewiß nur erfreulich; noch erfreulicher aber ist, wenn sich ergibt, daß diese Verwandtschaft nicht in der Gemeinsamkeit eines formlosen Rhythmus besteht.

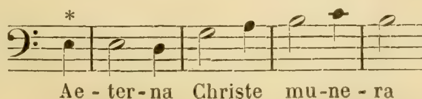
VIII. Kapitel.

Der Rhythmus der altkirchlichen Gesänge.

§ 26. Die Hymnen. Rhythmische Quantität und metrische Qualität.

Die Hymnen sind zwar nicht die ältesten Gesänge der Kirche, aber doch schon für die ersten Jahrhunderte in den Kirchen des Orients verbürgt und auch bereits im 4. Jahrhundert im Abendlande in Aufnahme gekommen. Der Grund, weshalb ich dieselben zuerst erörtere, ist aber ein anderer, nämlich der, daß sie am bequemsten von der Musik der alten Griechen zu der des Mittelalters überleiten und als einfachste Formen der neuen Kunstübung das Verständnis der komplizierteren zu erschließen geeignet sind.

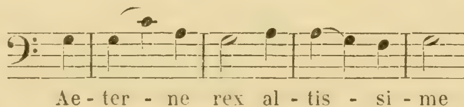
Die in iambischen Dimetern gedichteten dem Bischof Ambrosius (333—397) persönlich zugeschriebenen altkirchlichen Hymnen stehen insofern noch ganz auf dem Boden der antiken Kunst, als sie streng die Quantität der Silben respektieren und nur Längen statt der Kürzen einführen, wo das auch nach dem Gesetze der klassischen Dichtung statthaft war. Man ist daher wohl in Versuchung, die Melodien im Tripeltakt zu lesen, wie Gevaert durchweg tut, z. B. (La mélopée antique S. 70):



Doch leuchtet das nur für die aller Melismen entkleideten Melodien direkt ein, wie sie Gevaert herausgeschält hat. Zieht man die Ligaturen in Betracht, mit denen uns die Melodien überliefert sind, so ist das sich ergebende Notenbild manchmal schon ein ziemlich kompliziertes und die Fälle, wo drei- und viertönige Neumen auf die kurze Silbe kommen, machen den Tripeltakt minder wahrscheinlich, da natürlich der Wert, der der Silbe zukommt, auf die Figur verteilt werden muß (das. S. 71):



Die Unruhe, welche dieser Wechsel der Ligaturen in Vierteln mit solchen in Achteln und sogar in Sechzehnteln in den Gang dieser einfachen Verse bringt, spricht stark gegen die Richtigkeit der Deutung. Wäre wirklich der der langen Silbe entsprechende Ton als doppelt so lang gemeint, so würden die nächstliegenden Ligaturen doch diejenigen sein, welche die Halbe in zwei Viertel auflösen, wie solche Gevaert (aber mit wenig Konsequenz) hie und da seinen herausgeschälten Urmelodien einverleibt hat:



Gerade die völlige Gleichbehandlung der langen und kurzen Silben in den Verzierungen muß daher auf die Annahme führen, daß Ambrosius trotz der strengen Einhaltung der Silbenquantitäten doch mit den übrigen lateinischen Hymnendichtern seiner und der Folgezeit auf einem Boden steht, daß er für die musikalische Gestaltung mit der metrischen Qualität rechnet anstatt mit der rhythmischen Quantität. Der Bericht des mit Ambrosius befreundeten heil. Augustinus, daß Ambrosius »secundum morum orientalium partium« Hymnen und Psalmen habe singen lassen, würde ja bezüglich der Hymnen gegenstandslos sein, wenn die musikalische Behandlung derselben durchaus der in Italien seit Jahrhunderten allgemein bekannten und verbreiteten entsprochen hätte. Seit des Kardinals Pitra Hymnographie de l'église grecque (1867) ist man darauf aufmerksam geworden, daß die Wurzeln der in den christlichen Kirchengesängen aller Art so auffällig hervortretenden, von der Praxis des klassischen Altertums stark abweichenden Behandlung der Sprache in der Verbindung mit der Musik im

Orient zu suchen sind. Was Pitra als kühne Hypothese hinwarf, hat Wilhelm Meyer aufgegriffen und durch eingehende Untersuchungen (»Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung«, Abhh. der Kgl. Bayr. Gesellsch. d. Wissensch. 1886) zu einer Aufsehen erregenden These erhoben, indem er direkt auf die alten Poesien der Hebräer hinwies, von denen über die syrischen Dichter der ersten christlichen Jahrhunderte die akzentuierende Versbildung in die griechische und römische kirchliche Poesie gekommen sei. Er stützte seine These zunächst durch die auffälligen den hebräischen ähnelnden Parallelbildungen des Inhalts je zweier Zeilen sowie durch die Neigung zu akrostichischen Bildungen. Die von Meyer noch als offene Frage gelassene akzentuierende Natur der hebräischen Poesie hat inzwischen Eduard Sievers in bejahendem Sinne gelöst (»Studien zur hebräischen Metrik« I. 1901). Die ganze Tragweite dieser neuen Aufstellung kann sich uns erst im weiteren Verlauf unserer Darstellung enthüllen. Hier haben wir zunächst die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß in den ambrosianischen Hymnen das neue Fundament poetisch-musikalischer Gestaltung sich in seiner reinsten und darum demonstrativsten und belehrendsten Form vorstellt. Ist — wie wir mit wachsender Bestimmtheit erkennen werden — die Annahme berechtigt, daß die ambrosianischen Hymnen auf der Ersetzung der rhythmischen Quantität durch die metrische Qualität als prima ratio basieren, so sind sie Typen der allereinfachsten, volksmäßigsten Form der Textmessung und Melodiegliederung, da sie den vierhebigen iambischen Vers in der vollkommensten zwischen Senkung und Hebung regelmäßig wechselnden Ordnung, in durchgeführter Achtsilbigkeit, ohne Spaltungen oder Zusammenziehungen in dem Gewande glatt verlaufender, vollendeter musikalischer Symmetrie bringen. Wir werden bei den Versen und Melodien der Troubadours noch einmal auf diesen Urtypus aller metrischen Gestaltung zurückzukommen haben und finden, daß derselbe durch beinahe ein Jahrtausend nichts an seiner Lebensfähigkeit eingebüßt hat.

Das metrische Schema der ambrosianischen Hymnen ist also kurz und gut dieses:



und zwar (aus sprachlich leicht ersichtlichen Gründen, weil nämlich Vers-Enden mit einsilbigen Worten einer gefälligen Schlußwirkung zuwider sind und im allgemeinen gemieden werden, in mehrsilbigen Worten aber nicht die Flexionsendungen, sondern die Stammsilben Anspruch auf das Hauptgewicht haben) mit fallender Ordnung

der Akzente, so daß bei Zusammenziehung in den vierzähligen Takt die Taktstriche der ungeraden Takte zu konservieren sind:



Hiernach sind die Melodien der von Augustinus als echt ambrosianisch bezeugten Hymnen »Aeterne rerum conditor«, »Deus creator omnium«, »Jam surgit hora tertia« und »Veni redemptor gentium« in der auf uns gekommenen Notierung zu lesen als:

I.

Ae - ter-ne re-rum con-di-tor, noc-tem di - emque qui re - gis, et

tem-po-rum das tem-po - ra, ut al - le - ves fa - sti - di - um.

II. (Dominica vesperae.)

De - us cre-a - tor om-ni-um, po - li-que rec-tor, ve-sti-ens di-

em de - co - ro lu - mi - ne, noc - tem so - po - ris gra - ti - a.

III.

Jam sur-git ho-ra ter - ti - a, qua Chri - stus as-cen-

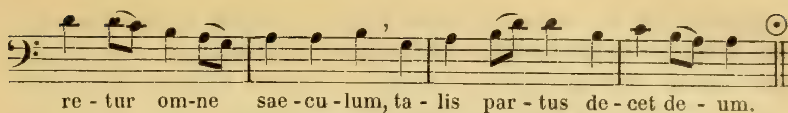
dit cru - cem: nil in - so - lens mens co - gi - tet, in-

ten - dat af - fec - tum pre - cis.

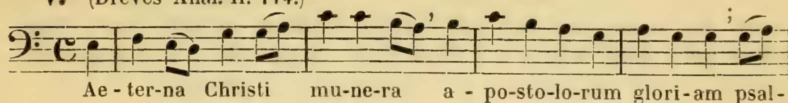
IV.

Ve - ni re - demptor

gen - ti - um, o - sten - de par-tum vir - gi - nis, mi-



V. (Dreves Anal. II. 114.)

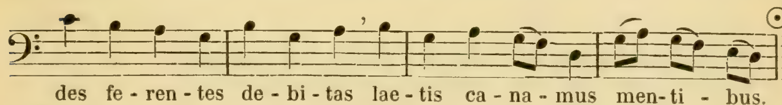




Daß diesen Melodien *) eine strenge Taktordnung zukommt, wird

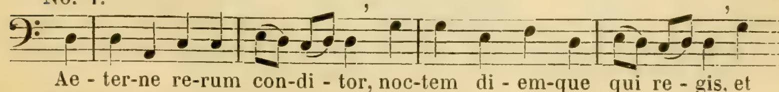
*) Leider eignet keiner der auf uns gekommenen Melodienotierungen der ambrosianischen Hymnen ein hohes Alter. Gevaert, dem es gewiß zur Erweisung der Identität der tonalen Grundlagen der kirchlichen Hymnen mit den Resten antiker griechischer Musik um die Aufbringung möglichst alter Niederschriften zu tun war, vermag nur für das Aeterna Christi munera eine dem 10. Jahrhundert angehörige beizubringen, nämlich nach einer Pariser Handschrift der Musica enchiriadis (Gerbert Script. I. 154 [mit Dasiazeichen]):





mit welcher die oben mitgeteilte ziemlich genau übereinstimmt. Alle andern bei Gevaert gehören dem 13.—15. Jahrhundert an. Darum ist es von hohem Interesse, daß soeben (1905) Dr. Carl Weinmann das lediglich im Schema der ambrosianischen gedichtete Hymnen enthaltende Hymnarium der Zisterzienser-Abtei Pairis in Elsaß nach zwei Handschriften (441 und 442) der Stadtbibliothek zu Kolmar veröffentlicht, von denen eine dem 12. Jahrhundert angehört (442). Zum Beweise, wie wenig wir Ursache haben, uns im Besitze der originalen Melodien zu wissen, wie sie zur Zeit des Ambrosius gesungen wurden, gebe ich noch die Melodien des Aeterne rerum conditor und des Jam surgit hora tertia (nach welcher das Hymnar von Pairis auch das Aeterna Christi munera singen läßt):

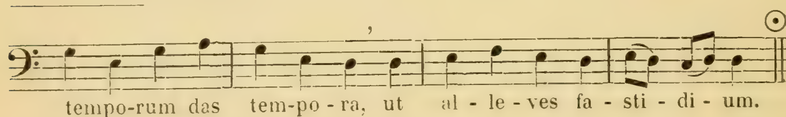
No. 1.



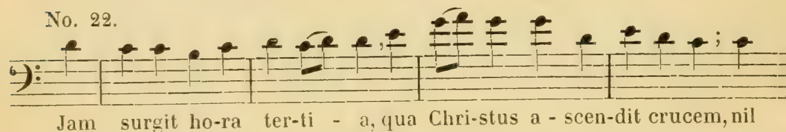
angesichts einerseits der Beschaffenheit der Texte und andererseits des durchaus befriedigenden Verlaufs der Melodien niemand in Abrede stellen wollen. Jeder Versuch, mit einer Messung der Ligaturen mit anderem Maße als dem der Einzelsilbe durchzukommen, tastet sofort die Natürlichkeit des Aufbaues an; z. B. zerstört schon die Zerlegung der viertönigen Neumen in zwei zweitönige, deren jede dem Maße der Einzelsilbe entspräche, die Symmetrie und damit die Schönheit und Gefälligkeit der Melodie:



und vollends gar die Bewegung in lauter gleichen Werten!



No. 22.





Bei der absolut gleichen metrischen Anlage aller ambrosianischen Hymnendichtungen mögen wohl die ursprünglichen Melodien der einen auch für andere gebraucht worden sein, aber auch neue Melodien sind gewiß aufgekommen und haben die alten ersetzt, so daß wir schwerlich aus der tonalen Anlage der auf uns gekommenen weitergehende Schlüsse ziehen dürfen. Indessen ist es uns hier speziell um das Verhältnis der Melodie zum Text zu tun, und erfreulicherweise ist doch dieses auch bei den sehr voneinander abweichenden Melodien ein durchaus analoges. Angemerkt sei noch, daß Weinmann aus dem zweimaligen Vorkommen einer überschüssigen Silbe einen Beweis gegen die taktmäßige Rhythmisierung der Hymnen zu ziehen versucht (S. 27) »qui surrexist(**i**) a mortuis« und »micanti(**um**) astrorum globos«, obgleich er ganz richtig erkannte, daß in beiden Stellen das Metrum bei Annahme von Elision in Ordnung ist. Daß aber die Notierung die Elision durch Doppeltschreibung einer Note ignoriert, wollen wir als willkommene Bestätigung unserer Auffassung des Verhältnisses von Melodie und variabeln Textunterlagen uns merken. Offenbar hat man nämlich zur Zeit der Notierung dieses Hymnars das allgeläufige Mittel der Unterbringung überschüssiger Silben auch in solchen Fällen angewandt, wo die poetische Metrik Endungen unterdrücken heischt.

Die positiven Ergebnisse der Betrachtung dieser Beispiele vollkommen regelmäßiger achtsilbiger (vierhebiger) Verse als schlichter Viertakter sind:

1. Zusammenfallen der Haupt-Sinnakzente mit den schwersten Zeitwerten.
2. Die Möglichkeit der Spaltung von Normalzeiten in Unterteilungswerte, hier nur in der Melodie.

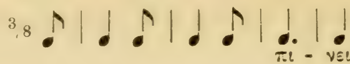
Der iambische Achtsilbler erlangte als Versmaß der kirchlichen Hymnen besondere Beliebtheit. Die Frage, wie viele der in diesem Maße geschriebenen Hymnen auf Ambrosius selbst zurückgehen, ist ja schließlich nicht von allzu großer Bedeutung; fest steht, daß in Menge neue Texte gleichen Maßes den Melodien untergelegt wurden und daß viele Hymnen des heutigen Breviers dasselbe haben, wohl auch einzelne mit ihren alten Melodien. Daß Maße solcher Einfachheit eminent volksmäßig sind, bedarf keines Nachweises, und man hat daher den Ursprung der Hymnendichtung und der akzentuierenden Verse im Volksgesange suchen zu müssen geglaubt, bis der direkte Zusammenhang der lateinischen und griechischen Hymnendichtung mit der syrischen erkannt wurde. Freilich ist aber auch nach dieser Entdeckung, welche weniger für das Verständnis der strengen Formen der ambrosianischen Hymnen als vielmehr für das der komplizierteren, ein strenges Maß nicht zeigenden Gesänge von Bedeutung ist, nicht zu übersehen, daß auch die altgriechischen Meliker eine Versbildung zu schätzen wußten, welche zwar die Quantität respektiert aber doch zugleich einer schlichten Redeweise gerecht wird. Unter den Anakreontika dominiert in auffallender Weise der trochäische Dimeter und neben ihm der katalektische iambische Dimeter; ersterer mit seinem bestimmten Anfange auf die schwere Zeit ist sicher für mancherlei schlichte Prozessionslieder der griechischen Feste bevorzugt worden. Ich erinnere nur an die ἐπιλήνιος ᾠδή (trochäischer[?] Achtsilbler):

Τὸν μελανόχρωτα βότρυν
Ταλάροις φέρουσιν ἄνδρες
Μετὰ παρθένων ἐπ' ὤμων κτλ.

und an das allbekannte Trinklied (iambischer Siebensilbler):

Ἡ γῆ μέλαινα πίνει
Πίνει δὲ δένδρε' αὐτήν
Πίνει θάλασσ' ἀναύρους
Ὁ δ' ἥλιος θάλασσαν
Τὸν δ' ἥλιον σελήνη κτλ.

welches selbstverständlich die volle Form des Achtsilblers entweder durch eine Pause am Vers-Ende oder (wahrscheinlicher) durch Überdehnung der vorletzten Silbe ergänzt:



so daß die weibliche Endung zwei Hebungen in Anspruch nimmt.

In reiner Durchführung erscheint der trochäische Achtsilbler, radikal an Stelle der quantitierenden Versbildung die akzentuierende setzend, bereits im 4. Jahrhundert bei Gregor von Nazianz, nämlich (Christ und Paranikas, Anthol. S. 23 ff.) in dessen Hymnus Εἰς Χριστόν:

Σὲ τὸν ἄφθιτον μονάρχην
Δὸς ἀνυμνεῖν, δὸς ἀείδειν
Τὸν ἄνακτα, τὸν δεσπότην
Δι' ὃν ὕμνος, δι' ὃν αἶνος κτλ.

(2/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩)

Der iambische Siebensilbler erscheint ebenso in desselben Hymnus Εἰς τὴν ἑαυτοῦ ψυχήν (das. S. 26 ff.):

Τί σοι θέλεις γενέσθαι;
Ψυχὴν ἐμὴν ἐρωτῶ.
Τί σοι μέγ' ἢ τὶ μικρὸν
Τῶν τιμίων βροτοῖσι; κτλ.

(2/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 | ♩)

Da haben wir in der Tat ganz und gar die den neueren Sprachen geläufige durchgeführte akzentuierende Versbildung, aber nicht in dem Sinne, daß nun die den (geschriebenen) Akzent tragenden Silben einfach in die Rolle der Längen der quantitierenden Poesie eingetreten wären; es ist sogar der direkte Widerspruch gegen den grammatischen Akzent nicht gemieden, z. B.:

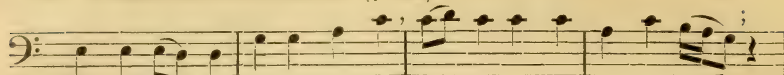
τιμίων = ♩ ♩ | ♩	φέροντα = ♩ | ♩ ♩
λυδίου	φρύαγμα
δακτύλῳ	τράπεζα
σφενδόνην	ἄτεχνα
βημάτων	γάνυσμα
συλλέγειν	ἄπαυχτοι
κτλ.	κτλ.

W. Meyer (Anfang und Ursprung usw. S. 314) bemerkt, daß Gregor in dem ὕμνος ἑσπερινός und dem ὕμνος παραινητικὸς πρὸς παρθένον (die er beide von den Anakreontika abscheidet) streng beobachtet habe, daß die aus zwei Kurzzeilen bestehenden 14—16 silbigen

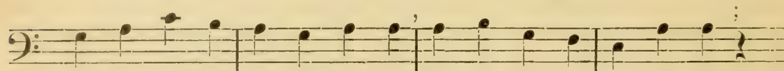
Langzeilen durchweg paroxytone Schlüsse haben. Auch das trifft nur für das zweite Gedicht (Exhortatio) beinahe zu (V. 23 Σινᾶ, V. 34 ἁλός, also in zwei von 100 Versen nicht), für den Abendhymnus sehe ich aber vier Abweichungen in 25 Versen (1. θεοῦ, 4. τό φῶς, 13. σαρκός, 25. Ἀμήν). Man wird daher noch weitergehen und aufstellen müssen, daß bereits diese Dichtungen Gregors von Nazianz, desgleichen die des Synesius stark mit dem Gewicht der Stammsilben, überhaupt einer von dem geschriebenen Akzent emanzipierten Aussprache rechnen. Die außerordentlich starke Variabilität, welche Hubert Grimme (»Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers« Collect. Friburg. II 1893) für die Ordnung betonter und nichtbetonter Silben für die syrische Versbildung aufgewiesen hat, in deren Nachahmung nach Ansicht Pitras, Christs, Meyers und aller neueren die griechische und lateinische kirchliche Hymnodie entstanden ist, erklärt daher nicht nur das Aufkommen der akzentuierenden Dichtung in Byzanz und dem Abendlande, sondern auch deren fernere Entwicklung, oder vielmehr, wie gleich summarisch gesagt sei, auch die rhythmische Natur der gewöhnlich für Prosa gehaltenen Textunterlagen anderer Gesänge als der Hymnen. Zwar weist Christ (Anthol. LXXV) darauf hin, daß bereits Suidas (10. Jahrh.) die Κανόνες der Byzantiner für in Prosa geschrieben ansah; aber das besagt doch schließlich nur, daß Suidas die Unvereinbarkeit der Textunterlegungen mit den Gesetzen der antiken Metrik erkannte.

Wir gehen nun von den wie wir sahen (mit Ausnahme der Schlußsilbe) noch regelrecht skandierten ambrosianischen Hymnen in iambischen Dimetern weiter zu den trochäischen lateinischen Hymnendichtungen. Dieselben scheinen erheblich später aufgekommen zu sein. Als ältestes erhaltenes Beispiel gilt der dem Venantius Fortunatus (535—600) oder aber dem Claudianus Mamertus (gest. 474) zugeschriebene Charfreitagsgesang Pange lingua; derselbe steht noch unter dem Einfluß der antiken Verslehre, doch wie die Iamben des Ambrosius mit sehr merklicher Berücksichtigung der sprachlichen Betonung. Auch diesem Maße ist im Hinblick auf die häufigen dreisilbigen Schlußworte der Siebensilbler im Prinzip fallende Ordnung der Akzente zuzuschreiben, d. h. es beginnt, in $^4/_4$ notiert, mit dem vollen Takte. Ich füge als alte Nachbildung das Tibi Christe von Hrabanus Maurus (gest. 856) bei, in welchem die Berücksichtigung der Quantität schon geschwunden ist (vgl. tĭbi, dămus, mĕlos, mĕdicum, cŏmitem, praecĭpue):

1. Venantius Fortunatus († 600).



Pan-ge lin-gua glo-ri - o - si lau - re-am cer - ta - mi-nis,
9.Str. Crux fi - de - lis, in-ter om-nes ar - bor u - na no - bi-lis.

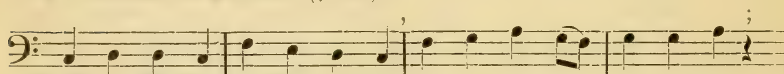


et su - per cru-cis tro-phae - o dic tri - umphum no - bi - lem,
sil - va ta - lem nul - la pro-fert fronde flo - re ger - mi - ne.



qua - li - ter re-demptor or - bis im - mo - la - tus vi - ce - rit.
dul - ce fer - rum, dul-ce lig-num, dul- ce pon-dus su - sti - net.

2. Hrabanus Maurus († 856).



Ti - bi Chri-ste splendor pa-tris, vi - ta vir - tus cor-di - um,



in con-spec-tu an-ge-lo - rum vo - tis vo - ce psal - li - mus,



al - ter - nan-tes con-cre-pan - do me - los da - mus vo-ci-bus.

In den sehr zahlreichen Nachdichtungen im gleichen Maße schwindet die Rücksicht auf die Quantität gänzlich und die Wortbetonung tritt in den Vordergrund (z. B. in den Pange lingua gloriosi corporis martyrium von Thomas von Aquino gest. 1274); das eigentlich bestimmende für alle eine verschiedene Betonung zulassenden Worte (alle einsilbigen) wird der musikalische Rhythmus, der aber sicher auch schon für die Zeit des Ambrosius als feststehend angesehen werden muß. So mißt das allerdings erst dem 13. Jahrhundert entstammende Stabat Mater von Jacoponus (gest. 1306), die Sequentia septum dolorum: ánimàm, gládiùs, fúit, hómo, súum, mòriéndo etc.

Während wohl kaum heute jemand bestreiten wird, daß der iambische Siebensilbler durch Dehnung der vorletzten Silbe und der trochäische Siebensilbler durch Dehnung der letzten Silbe (oder durch eine Pause) zum vollen Maß des Achtsilblers ergänzt werden muß,

stößt die Übertragung dieses Prinzips auf den trochäischen Sechssilbler auf starken Widerspruch. Einer unserer angesehensten Rhythmiker, Franz Saran, hält (z. B. in der Abhandlung »Rhythmik« im zweiten Bande der Ausgabe der Jenaer Minnesänger-Handschrift 1902) zäh an dem »Sechser« als möglichem Grundmaß fest. Zur Entkräftung solcher Bedenken gegen stärkere Dehnungen als sie die einfach katalektischen oder die eine einzelne Senkung überschlagenden Maße fordern, sind Beispiele, wie der Marienhymnus Ave maris stella sehr geeignet, dessen Gang ohne Dehnungen oder Pausen äußerst unruhig wird, während er mit Verdoppelung des Wertes der beiden Schlußsilben ruhig und natürlich verläuft. Wenn die weibliche Endung des iambischen Siebensilblers selbstverständlich die Dehnung der Penultima bedingt und die männliche Endung des trochäischen Siebensilblers die Dehnung der Schlußsilbe oder doch die Ergänzung durch eine Pause, so ergibt sich doch wohl für den trochäischen Sechssilbler die Kombination beider Verlängerungsmittel als natürlich und durchaus naheliegend:

lauream certaminis =

ψυχὴν ἐμὴν ἐρωτῶ =

Ave maris stella =

Die Strophenmelodie dieses bis ins 11. Jahrhundert nachweisbaren, doch gewöhnlich dem heil. Bernhard (gest. 1153) zugeschriebenen Hymnus hat zudem so auffällige Melismen am Ende des ersten und dritten Kurzverses, daß dieselben ohne Ausdehnung auf das Maß von acht Silben sehr lästig empfunden werden würden:

A-ve maris stel-la, de-i ma-ter al-ma

at-que sem-per vir-go, fe-lix cae-li por-ta.

So starke Verkürzungen des Grundmaßes (es fehlt ein ganzer Trochäus) sind allerdings als monocola, d. h. als für sich allein Verse vorstellende und durch fortgesetzte Wiederholung Strophen bildende, sehr selten. Nur in Strophen mit Versen von mehrerlei Maß sind sie nicht nur als cola sondern auch als episodische monocola häufig und werden da sogar noch durch weitere Verkürzungen überboten.

Wir tun wieder einen tüchtigen Schritt vorwärts, wenn wir nun einen Blick auf Hymnen werfen, welche in iambischen Trimetern (Senaren) geschrieben sind, also scheinbar nicht Verkürzungen sondern Erweiterungen des rhythmischen Grundmaßes von vier Hebungen vorstellen. Nicht ernst zu nehmen sind natürlich Erklärungsversuche wie der von Ad. Schulte (»Die Hymnen des Breviers« 1898), der von dem wahrhaftig am wenigsten dazu geeigneten Saturninus als Grundschema ausgeht in der Form:

⏑⏊⏑⏊⏑⏊⏑ ⏊⏑⏊⏑⏊⏑

und in dessen beiden Hälften die Typen des iambischen Siebensilblers und des trochäischen Sechssilblers als altrömische vorfindet und durch Vervollständigung(!) aus der ersten Hälfte den iambischen Dimeter konstruiert und ebenso den kompletten trochäischen Achtsilbler durch Hinzufügung des fehlenden(!) Fußes aus der zweiten Hälfte des Saturninus entwickelt. Schulte erklärt nämlich den iambischen Senar sehr einfach durch Weglassung der letzten Senkung des Saturninus!

Die Auffassung, daß die mehr als vier Hebungen zählenden Verse nicht monocola, sondern dicola sind, darf wohl heute für allgemein als richtig anerkannt gelten; freilich ist aber zugleich eine Variabilität der Zäsurstelle unbedingt zugegeben, die vor allem nicht fortgesetzt auf die dritte Hebung fallen darf wie in dem auseinander klappenden französischen Alexandriner. Mag nun wirklich die Gattin des Boethius zuerst Hymnen in diesen den nichtgesungenen Teilen der antiken Tragödie eigenen Maßen gedichtet haben oder nicht (vgl. Mone, Lateinische Hymnen III. 63), jedenfalls ist auch ihnen ein beträchtliches Alter zuzuschreiben und ihre Zahl eine nicht kleine. Mit wenigen Ausnahmen haben sämtliche Verse der in diesem Maße gedichteten Hymnen die Zäsur nach der fünften Silbe, so daß die zweite Hälfte ein glatt verlaufender trochäischer Siebensilbler wird, dessen Lage im Takt selbstverständlich ist. Problematisch ist also nur die Messung des auf fünf Silben beschränkten ersten Teils. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der trochäische Charakter des Siebensilblers auf die Behandlung des Fünfsilblers schon früh Einfluß gewonnen hat und daß derselben anstatt ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 vielmehr 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 rhythmisiert worden ist; ein solcher Prozeß wurde auch in vielen Fällen durch die natürliche Betonung der Stammsilben der Worte begünstigt (Múndi magíster, Díem beátis; Rómae paréntes, Hónor potéstas, Dóctor egrégie, Aúrea lúce). Der Vers Decóra lúx aetérnitátis áureám ist vielleicht der einzige, der sich solcher Behandlung nur widerwillig fügt (auch der einzige mit männlicher Zäsur), wird aber

sicher dennoch ebenso behandelt worden sein. Die drei erhaltenen Melodien sind wohl geeignet, diese Deutung zu bestätigen:

I.

E-gregi - e doctor Pau-le mo-res in-stru-e et no-stra
2. Sit tri - ni - ta - ti sem-pi - ter-na glo-ri - a ho-nor po-

te - cum pec - to - ra in cae - lum tra - he; ve - la - ta
2. te - stas at - que ju - bi - la - ti - o in u - ni-

dum me - ri - di-em cer - nat fi - des et so - lis in-star
2. ta - te, quae gu-bernat om - ni - a per u - ni - ver - sa ae-

so - la reg-net ca - ri - tas.
2. ter - ni - ta - tis sae - cu - la.

II.

Quod-cunque in or - be
2. Pa - tri per - en - ne

ne - xi - bus re - vin - xe - ris e - rit re - vinc - tum
2. sit per ae - vum glo - ri - a ti - bi - que lau - des

Pe-tre in ar - ce si - derum, et quod re - sol - vit hic po-te-stas
2. con - ci - na-mus in-cly-tas, ae - ter - ne na - te, sit, su-per-ne

tra-di - ta e - rit so - lu - tum cae-li in al - to
2. spi - ri - tus, ho-nor ti - bi de - cus - que san-cta

ver - ti - ce in fi - ne mun - di ju-di-ca-bis sae-cu-lum.
2. ju - gi-ter lau-de-tur om - ne tri-ni-tas per sae-cu-lum.

III.

De - co - ra lux ae - ter - ni - ta - tis, au - re - am
2. Mun - di ma - gi - ster, at - que cae - li ja - ni - tor

di - em be - a - tis ir - ri - ga - vit ig - ni - bus
2. Ro - mae pa - ren - tes ar - bi - tri - que gen - ti - um

a - po - sto - lo - rum quae co - ro - nat princi - pes
2. per en - sis il - le, hic per cru - cis vic-tor ne-cem

re - is - que in a - stra li - be - ram pan - dit vi - am.
2. vi - tae se - na - tum lau - re - a - ti pos - si - dent.

Natürlich entfällt mit der Berücksichtigung der Quantität auch die Elision, auch die dreisilbige Messung des egregie, da durch Auflösung einer Ligatur (vgl. No. I, Takt 1, No. II, Takt 13) oder durch Repetition eines Tones leicht der fehlende Ton sich ergibt. In dieser Hinsicht sind besonders die Fälle lehrreich und aufklärend (grundlegend für das Verständnis aller noch freieren Formen), in denen an Stelle einer weiblichen Zäsur eine männliche tritt oder umgekehrt:

a) (I. 10.) für b) (III. 2.) für

dum ‖ me - - ta - te ‖ lux ‖ ae - - gi - ster

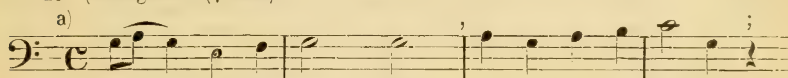
Daß oben hónor tíbi decúsque anstatt hónor tibí decúsque eine bessere Rhythmisierung ist, ergibt sich direkt aus solchen Vergleichen. Denn der rhythmische Verlauf der Melodie ist als feststehend, als gegeben anzusehen, und es gilt, möglichst der schlichten Betonung nach unterzulegen, ohne die Melodie zu schädigen.

Die bekannte Umwandlung des Maßes der sapphischen Ode, welche die Solesmenser Ausgabe des Liber usualis Missae et officii durch Punkte an den zu verlängernden Noten ausdrücklich bestätigt, ergibt sich durchaus als eine Parallelbildung der obigen rhythmischen Deutung des iambischen Senars. Wie dort zwölf, werden hier elf Silben als zu lang für einen einfachen Vers in zwei

zerlegt, nur mit dem Unterschiede, daß nach Abscheidung der ersten fünf Silben anstatt eines trochäischen Siebensilblers nur ein trochäischer Sechssilbler übrigbleibt, der nach Analogie des Ave maris stella zu messen ist; den episodischen Strophenschluß bildet allemal nach zwei solchen dikolischen Maßen ein monokolischer Fünfsilbler. Die ältesten kirchlichen Hymnen in diesen Maßen werden Gregor I. zugeschrieben; hier ist einer derselben mit dreierlei Melodie nebst zwei bekannten Hymnen desselben Maßes von Paulus Diakonus (geb. 720) und Hrabanus Maurus (gest. 856):

I. (Gregor I († 604).

a)



I - ste con fes - sor do - mi - ni co - len - tes
2. Qui pi - us pru - dens hu - mi - lis pu - di - cus

b)

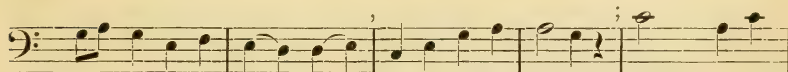


c)

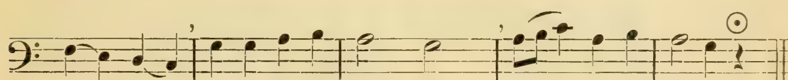




quem pi - e lau - dant po-pu - li per orbem, hac di - e
so - briam du - xit si - ne la - be vi-tam do - nec hu-







lae - tus me-ru - it be - a - tus scan - de - re se-des.
ma - nos a - ni-ma-vit au - rae spi - ri-tus ar-tus.





II. Paulus Diakonus (* 720). Nach Guido (Gerbert Script. II. 45).

Ut que - ant la - xis re - so - na - re fi - bris

mi - ra ge - sto - rum fa - mu - li tu - o - rum,

sol - ve pol - lu - ti la - bi - i re - a - tum San - cte Jo - an - nes.

III. Hrabanus Maurus († 856).

Chri - ste san - cto - rum de - cus an - ge - lo - rum,

gen - tis hu - ma - nae sa - tor et re - demp - tor, cae - li - tum

no - bis tri - bu - as be - a - tas scan - de - re se - des.

Was mit den beiden asklepideischen Maßen zu beginnen ist, kann nun nicht mehr zweifelhaft sein. Es genüge, je ein Beispiel für dieselben zu verzeichnen:

I. Asclepiadeum I (Bernoulli S. 43).

In - ventor ru - ti - li dux bo - ne lu - mi - nis qui cer - tis

vi - ci - bus tem - po - ra di - vi - dis. merso so - le cha - os

in - gru - it hor - ri - dum lu - men red - de tu - is

II. Ascl. II.

Christe fi - de - li - bus. San-cto-rum me-ri - tis in-cly-ta

gaudi - a pan-ga - mus so-ci - i ge-staque for-ti - a gli - scens fert

a - ni-mus promere can - ti-bus vic - to-rum ge-nus op - ti-mum.

* oder Schlußvers gedehnt (besser):

can - ti - bus vic - to - rum ge - nus op - ti - mum.
2. Je - su rex bo - ne cae - li - tum.

Die zweite Version (rhythmische Deutung des Schlußverses) trifft wahrscheinlich darum das rechte, weil sie das Gleichgewicht besser aufrecht erhält; der Text der zweiten Strophe fordert geradezu diese Dehnung auf das doppelte Maß, der schlichte Verlauf wird ihm nicht gerecht.

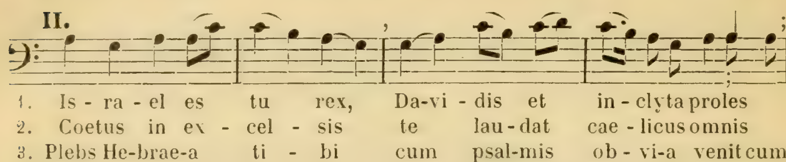
So bleibt, wenn wir von einigen selteneren Ausnahmsformen absehen, nur noch der Hexameter resp. das Distichon als Hymnenmaß zu erklären. In Distichen abgefaßt ist das Prozessionslied für Palmsonntag Gloria, laus et honor. Als selbstverständlich muß wohl für die Zerlegung des Hexameters und Pentameters in zwei Halbverse gelten, daß die Teilung an die Zäsurstelle gebunden ist, also nicht Gloria, laus et honor tibi sit ‖ rex Christe redemptor, sondern Gloria laus et honor ‖ tibi sit rex Christe redemptor. Die Solesmenser Ausgabe lautet (der erste Vers wird sowohl nach dem ersten Vortrage [2—4 Cantores] als nach jedem der nach der zweiten Strophenmelodie gesungenen Verse vom Chorus extra ecclesiam als Refrain wiederholt):

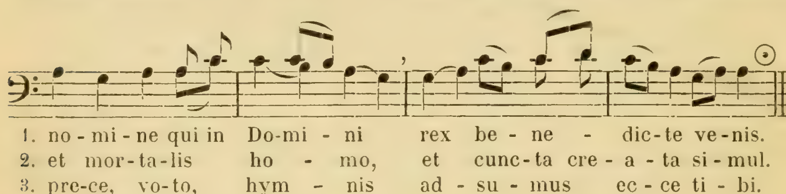
I.

Glo - ri - a, laus et ho - nor ti - bi sit, rex

Chri - ste re-demp - tor, cu - i pu - e - ri - le

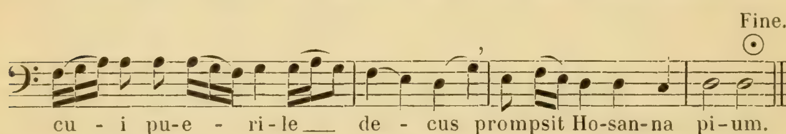






Eine abweichende Melodie (nach Bernoulli, Choralnotenschrift S. 66 ff.) fügt sich ebenso willig der akzentuierenden Rhythmisierung:

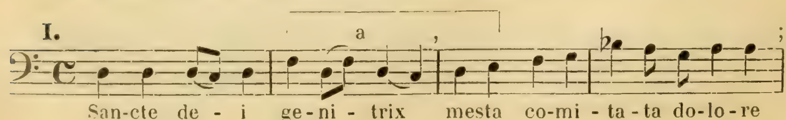


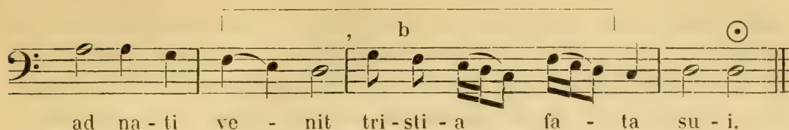


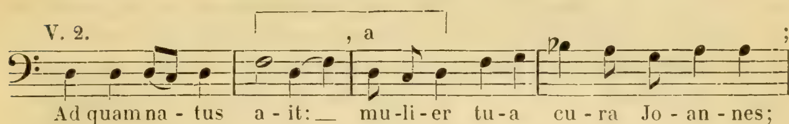


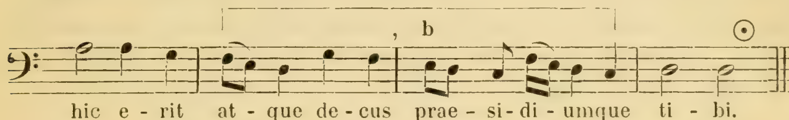


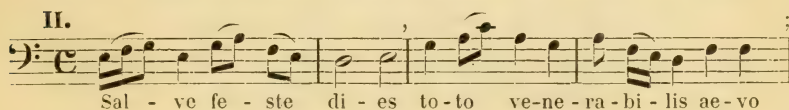
Hier sind noch zwei Beispiele aus Bernoulli l. c. S. 63 ff.:







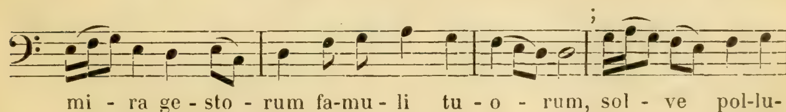


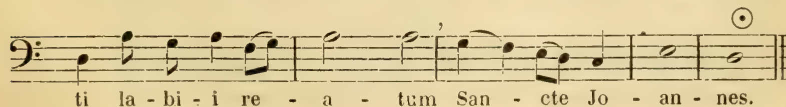




Mit diesen Rhythmisierungen sind wir zwar weit abgekommen sowohl von der antiken strengen Skansion der Verse als auch von der bloßen Ersetzung der Längen durch akzentuierte und der Kürzen durch akzentlose Silben, stehen aber dafür unausgesetzt auf dem Boden streng symmetrischer musikalischer Formgebung und der schlichten Aussprache der Worte. Ich gebe zu, daß vielleicht ursprünglich sowohl die lyrischen Maße als der iambische Senar und das elegische Maß mit strengerer Konservierung der Versfüße als Takte von den Dichterkomponisten gemeint waren und gesungen wurden, also z. B. (dreitaktig):







Aber mehr und mehr werden alle solche gegen die einfacheren Bildungen durch ihre Unruhe abstechenden Bildungen sich dem allen andern gemeinsamen Gesetze untergeordnet haben. Denn diese komplizierten Maße waren in nachklassischer Zeit nicht mehr populär und die Einordnung z. B. von Hexametern oder Pentametern abweichender Silbenzahl in das Schema der Melodie war zum mindesten nicht einfacher als das der Einordnung in das viertaktige musikalische Normalmaß. Daß aber dieses schon in den allerersten Zeiten des lateinischen Kirchengesanges das sehr einfache Mittel der musikalischen Bezwingung nicht eigentlich metrischer Texte geworden ist, werden die folgenden Paragraphen des näheren darlegen.

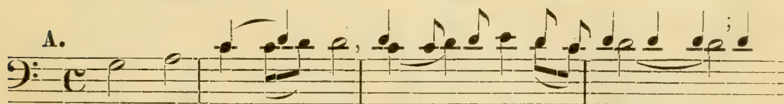
§ 27. **Die Antiphonen. Das Tedeum.**

Anpassung nichtgemessener (Prosa-) Texte auf ein festliegendes Melodieschema.

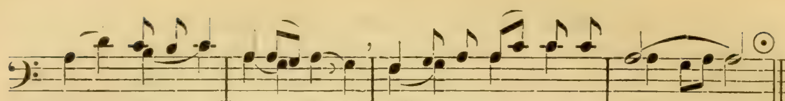
Zu den nachweislich ältesten Elementen der christlichen Liturgie gehören die Antiphonen, welche im 4. Jahrhundert Ambrosius aus den orientalischen Kirchen nach Italien verpflanzte. Die Texte der Antiphonen sind teils den Psalmen und andern Büchern des alten Testaments entnommen, teils stammen sie aus dem neuen Testament und den Märtyrer- und Heiligengeschichten (Peter Wagner, Ursprung und Entwicklung S. 157). Diese Texte unterscheiden sich auffällig von denen der Hymnen dadurch, daß sie nicht metrisch sind, d. h. keinerlei bestimmte Versformen erkennen lassen, weder einen feststehenden Wechsel von Längen und Kürzen, noch eine strenge Ordnung von betonten und unbetonten Silben, weshalb sie als Prosa gelten. Unsere vorausgehenden Untersuchungen haben uns aber schon gelehrt, daß es eine dritte Art der Rhythmisierung gibt, bei welcher das eigentlich herrschende und ausschlaggebende ein musikalisches Formprinzip ist, eine melodische Gestaltung, welche mit dem Text eine Verbindung eingehen kann, bei der die Sprache eine viel größere Freiheit behält, so daß sie eigentlich erst durch die Verbindung selbst zu dem wird, was man gebundene Rede nennt. Ob man solche Texte darum, absehend von der Verbindung, Prosa nennt, ist im Grunde belanglos. Zweifellos werden sie durch diese Verbindung wirkliche Poesie, da sie inhaltlich ohnehin sich über die gemeine Rede hoch erheben und eben nur der strengen Form ermangeln. Manche dieser durchweg nur kurzen Sprüche oder Anrufungen stehen aber sogar wirklichen Versen sehr nahe, stellen jedenfalls der Einordnung in die schlichte rhythmische Ordnung einfacher Melodien bei weitem nicht so komplizierte Probleme wie die

zuletzt erörterten Fälle der Überwindung einer eigentlich ihren eigenen Rhythmus führenden poetischen Versbildung durch einen zunächst heterogenen musikalischen Rhythmus. Dennoch verbindet auch die schlichtesten Antiphonen mit den Umwandlungen der komplizierteren antiken Metra das gemeinsame Prinzip der Unterbringung der Worte nach Maßgabe ihrer natürlichen Betonung im Schema einer durchaus typischen streng symmetrischen rhythmischen Ordnung der Melodie. Da die Praxis des Singens von Texten ungleicher Silbenzahl nach derselben Melodie höchst wahrscheinlich auf den jüdischen Tempelgesang alter Zeiten zurückgeht, und da die Übersetzung der hebräischen Texte ins Griechische und die der griechischen Texte ins Lateinische immer wieder neue Adaptationen erforderte, so kann es gar nicht wundernehmen, wenn das Notenbild der Melodie bei solchen Umgestaltungen schließlich so starke Veränderungen aufweist, daß die Identität nicht ohne weiteres zu erkennen ist. Fr. A. Gevaert hat den Versuch gemacht, an der Hand des Tonarius des Regino von Prüm (gest. 915) die Antiphonen auf eine beschränkte Anzahl von Typen zurückzuführen. Eine der am häufigsten wiederkehrenden Melodien ist die von Gevaert als No. 29 gezählte, deren pentatonischer Anfang auf ein hohes Alter deutet. Die Melodie läßt deutlich vier Glieder erkennen und auch die Texte lassen die entsprechende Verteilung zwanglos zu; weisen wir jedem der vier Glieder den Umfang von zwei Takten $^4/_4$ Takt zu und halten wir als Norm fest, daß der Hauptsprachakzent auf den Anfang des zweiten und vierten Taktes gehört, so ergibt sich ein Melodiebild, das mit dem der Hymnen so wohl übereinkommt, daß es durchaus zur Bestätigung der in § 26 für diese angewandten Prinzipien geeignet ist.

Ich stelle die verschiedenen Gestalten, welche durch den geringeren oder größeren Wortreichtum der Texte die Melodie annimmt, übersichtlich in ein Paar Gruppen zusammen, hoffend, damit einen bedeutsamen Schritt vorwärts zur Aufhellung der wahren rhythmischen Natur der Kirchengesänge zu tun:

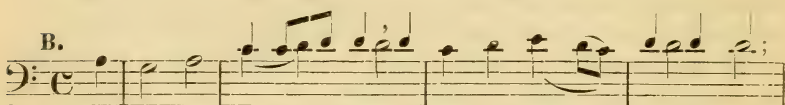


a. A - pud dó - mi - num mi - se - ri - cór - di - a,
b. Con - fun - dán - tur et re - ve - re - án - tur, qui
c. A - li - é - ni in - sur - re - xerunt in - me, et
d. Lae - va é - jus sub ca - pi - te é - jus, et
e. Ex hor - tá - tus es in vir - tu - te tú - a et
f. Plan - gent é - um qua - si u - ni - gé - ni - tum,
g. Ec - ce ví - de - o cae - los a - pér - tos

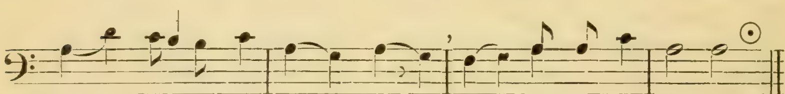


a. et co - pi - ó - sa a - pud e - um re - démpti - o.
b. quaerunt animam mé - am, ut au - fe - rant é - am.
c. fortes quae - si - é - runt a - ni - mam mé - am.
d. dex - te - ra íl - li - us am-plex - a-bi-tur mé. NB.
e. in re - fec - ti - ó - ne san-cta tu - a dó - mi - ne.
f. qui - a ín-no-cens do-mi - nus oc - cí-sus est.
g. et Je - sum stán - tem a dextris virtu - tis dé - i.

B.



a. Lae-ten-tur caé - li et e - xul-tet tér - ra
b. Pru-den-tes vír - gi - nes ap - ta - te vestras lám - pa - das
c. Vi - de-runt é - am fi - li - ae Sí - on

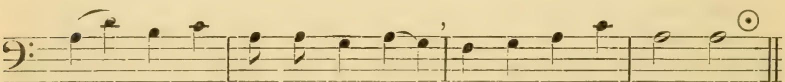


a. an - te fa - ci - em dó - mi - ni quo - ni - am vé - nit.
b. ec - ce spon - sus vé - nit, ex - i - te ob - vi - am é - i.
c. et be - a - tís - si - mam prae - di - ca - vé - runt.

C.

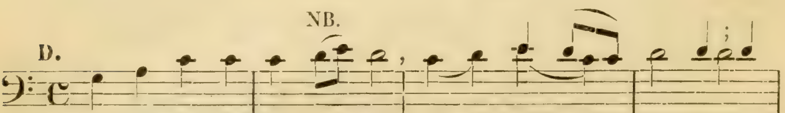


Da mí - hi in dís - co cá - put Jo - án - nis bap - tí - stae



et con - tri - stá - tus est réx propter jus - ju - rán - dum.

D.



a. E - le - va - tis má - ni - bus be - ne - di - xit é - is, et
b. Spe - ci - o - sa fác - ta es et su - á - vis



a. fe - re - ba - tur in caé - lum Al - le - lú - ia.
b. in de - li - ci - is tú - is sancta De - i gé - ni - trix.

E.

NB.

a. Ec - ce vé - ni - et pro - phe-ta mág-nus et
b. Ste - tit án - ge - lus ju - xta a - ram tém - pli

NB.

a. ip - se re - no - vá - bit Je - ru - sa - lem, Al - le - lú - ia.
b. ha - bens thu - rí-bu-lum au - re - um in ma-nu sú - a.

F.

NB.

Pro - phe - ta mág - nus sur - ré - xit in nó - bis

NB.

et qui - a dé - us vi - si - tá - vit ple-bem sú - am.

G. NB.

NB.

Gra - ti - a Dé - i in me va-cu - a non fú - it, sed

gra - ti - a é - jus sem-per in me má - net.

H.

In o - dó - rem un - guen - to - rum tu - ó - rum

NB.

cur-ri-mus, a - du - les-cen-tu - lae di - le - xe-runt te ni - mis.

J. (verdorben)

I - ste pu - er mag-nus co - ram do - mi - no

NB.

nam et ma - nus é - jus cum i - pso est.

K. (verdorben)

Do - mus me - a do - mus o - ra - ti-

o - nis vo - ca - bi - tur, Al - le - lu - ia.

L. (verdorben)

Be - ne - dic - ta tu in - ter mu - li - e - res et

be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tri tu - i.

M.

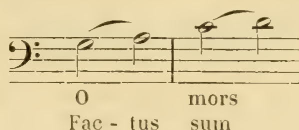
a. O mors e - ro mors tu - a
b. Fac - tus sum sic ut ho - mo

a. mor - sus tu - us e - ro in - fer - ne.
b. si - ne ad-ju - to-ri - o in-ter mor - tu - os li - ber.

Sämtliche Melodien sind hier nach dem Solesmenser »Liber usualis Missae et Officii« v. J. 1903 gegeben (Gevaert verlegt die Schlüsse auf *h* statt auf *a*). Die große Übereinstimmung der ersten Notierungen weckt wohl einigen Zweifel an der korrekten Überlieferung einiger der andern (J—L); es bleibt aber, auch wenn man diese ausscheidet, eine Fülle von höchst belehrenden Varianten, die lediglich auf die Verschiedenartigkeit der Textunterlagen zurückzuführen sind. B, C und F setzen dem Anfange eine neue Note (Auftakt *a*) vor, die durch die nicht akzentuierte erste Silbe dieser Texte veranlaßt ist (laeténtur, prudéntes, vidémus, prophéta). Bei C kann man schwanken, ob nicht besser

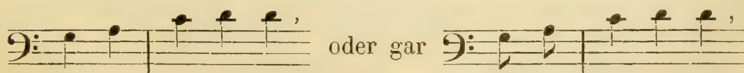
Da mi - hi in dis - co

zu messen ist; doch schien mir die Konstanz des *ga* des ersten Taktes in der großen Mehrzahl der Melodien maßgebend dafür, das beginnende *a* in den Auftakt zu verweisen. Höchst merkwürdig und wichtig sind die beiden Beispiele unter M, die silbenärmsten von allen. Dieselben stimmen zwar in der ganzen Melodieführung sehr streng mit A—H überein, lassen aber das *g—a* zu Anfang fallen. Die normale Textunterlegung wäre wohl eigentlich gewesen:



Niemand wird aber in Abrede stellen, daß die Fassung von M eine geniale Abweichung ist, die den Ausdruck gewaltig verstärkt. Wir werden etwas ganz ähnliches im Tedeum wiederfinden. Schon die Möglichkeit des Zuwachses einer neuen Auftaktsnote beweist, daß nicht der absolute Anfang, sondern die Gipfelung der ersten Phrase deren Hauptinhalt bildet. Ein genialer Einfall ist auch das currimus im 5. Takte von H, das die schöne Linie des sonst so sorgfältig konservierten *a d h c* auf verkürzte Notenwerte verweist. Im übrigen brauchen wir auf die kleinen Abweichungen in einzelnen nicht einzugehen, da dieselben direkt einleuchtend und verständlich sind als Auflösungen von Ligaturen oder umgekehrt als Zusammentreten von Einzeltönen zu Ligaturen. Daß weder die unterschiedslose Messung der Ligaturen als der Einzelnote gleichwertig noch die Gleichmessung aller Töne hier durchführbar ist, lehrt ein flüchtiger Blick. Die Melodie liefert den strikten unwiderleglichen Beweis, daß ein wirklicher taktmäßiger Rhythmus den Antiphonen eigen ist. Bei der eminenten Wichtigkeit dieser Frage für die Beurteilung der gesamten Monodie des Mittelalters ist es wohl angebracht, uns wenigstens die Beweismittel völlig klar zu machen!

Daß wirklich das *g a* des Anfangs von A. *a—g*, E und H auf doppelte Werte zu dehnen ist, ergibt sich mit Bestimmtheit aus D. *a—b* (auch aus C), da bei dem übrigens völlig entsprechenden weiteren Verlauf der Melodie gar nicht zu verstehen wäre, wie das Bedürfnis der rhythmischen Korrespondenz sich mit einem defekten Anfange wie etwa:



abfinden sollte. Auch die Dehnung der beiden *d* im vierten Takt ergibt sich als geboten durch die Auflösung bald des ersten bald des zweiten derselben in zwei Viertel. In einigen Fällen kann man noch über die rechte Anwendung der Prinzipien im Détail schwanken, ob nämlich die Lage der Melodie-Ecktöne im Takt oder aber die schlichte Wortbetonung vorgeht. Hier sind ein Paar solche Fälle:

C. ? ca - pút Jo - án - nis Bap - tí - stae oder

! cá - put Jo - án - nis Bap - tí - stae

F. ? súr - ré - xit in no - bis oder

! sur - ré - xit in no - bis

vielleicht auch (E a): pro - phé - ta mag - nus

D.b. ? in dé - li - cí - is tu - is oder

ín de - lí - ci - is tu - is

Das abstoßende Ergebnis bei D. b ist aber eine starke Stützung, auch bei C und F die zweite Leseweise vorzuziehen. So beweiskräftig wie diese sind freilich nur wenige andere vielfach verwendete Melodien des ganzen liturgischen Repertoires, von den Antiphonen überhaupt keine zweite in gleichem Maße, da die Melodien vielfach für große Strecken ganz aus dem Geleise gekommen sind. Nur die freilich eng zusammengehörigen sieben Antiphonae majores, die mit »O« beginnenden Antiphonen der letzten Woche vor Weihnachten (17.—23. Dezember), sind von ähnlicher Beweiskraft. Die von Gevaert dieser Melodie zugerechneten zahlreichen sonstigen Antiphonen (Thema 9) stimmen nicht einmal in der Anfangsphrase genauer zusammen und weichen weiterhin so stark ab, daß ihre Zusammenordnung schwerlich gerechtfertigt isi. Nur das »O rex

gloriae«, der Sterbegesang des Beda venerabilis (735) zeigt wirkliche Zugehörigkeit, ist vielleicht sogar der älteste Text dieser Melodie. Die etwas stärkeren Abweichungen (verglichen mit den sieben Ant. majores untereinander) sind begreiflich dadurch, daß der Gesang bei ganz anderer Gelegenheit gesungen wird (zu Himmelfahrt) und die Zugehörigkeit daher nicht in gleichem Maße im Bewußtsein blieb. Seine Phrasenteilung ist aber sicher derjenigen der sieben großen Antiphonen analog zu machen, was sehr wohl angeht:

(Beda).

O rex glo - ri - ae Do-mi - ne vir - tutum qui tri - um-

pha-tor ho - di - e su - per om - nes cae - los as - cen-

di - sti, ne de - re - lin-quas nos or - pha - nos, sed

mit - te pro - mis - sum pa - tris in nos

Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis Al - le - lu - ia.

Ant. maj. I.

O sa-pi - en - ti - a, quae ex o - re al - tis - si - mi pro di-

i - sti at - tin - gens a fi - ne us-que ad fi - nem for - ti-

ter su - a - vi - ter-que dis - po-nens om - ni - a,

(NB. = Anfang!)

ve - ni ad do - cen-dum nos vi - am pru-den - ti - ae.

Ant. maj. II.

O A - do - ná - i et dux do - mus

Is - ra - el qui Moy-si in ig - ne flammae ru - bi ap-pa-ru-

i - sti et e - i in Si - na legem de - di-sti,

Ve - ni ad re - di - men-dum nos a bra-chi - o ex - ten - to.

Ant. maj. III.

O ra - dix Jes - se qui stas in sig-num po - pu-

lo - rum su - per quem con-ti - ne - bunt re - ges os su -

um quem gen-tes de - pre - ca - buntur, Ve - ni ad li - be-

ran - dum nos jam no - li tar - da - re.

Ant. maj. IV. Ant. maj. V.

O cla - vis Da - vid. O O - ri - ens.

Ant. maj. VI.

usw.

O rex gen - ti - um et de-si - de-ra - tus e - o - rum.

Aus der fünften dieser Antiphonen sind durch Schuld eines frühen Kopisten zwei Textzeilen (sedentem in tenebris et umbra mortis) nebst ihrer Melodie auch in die vierte geraten, wie ein flüchtiger Blick auf die Texte lehrt, deren jeder ein Bild schön

durchführt; da die zwei Zeilen inhaltlich auch in der vierten nicht gerade stören, so sind sie unbemerkt dauernd an beiden Stellen stehen geblieben.

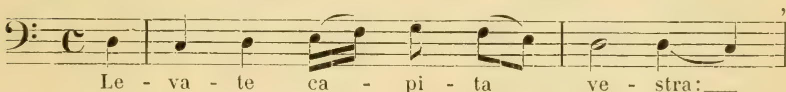
Die meisten Antiphonen sind wesentlich kürzer als diese »großen«; überwiegend umfassen sie wie die oben zuerst betrachteten nur zweimal zwei oder dreimal zwei zweitaktige Melodieglieder, was darum wohlverständlich ist, weil die ursprüngliche Bestimmung der Antiphonen war, beim Vortrage eines ganzen Psalms zu Anfang und nach jedem Verse gesungen zu werden. Die kürzesten, überhaupt nur dreigliedrigen entbehren der stärkeren Gliederung, welche ich oben durch ; angedeutet habe, und haben sozusagen nur zwei Komma-Interpunktionen:



(dieselbe Melodie!)

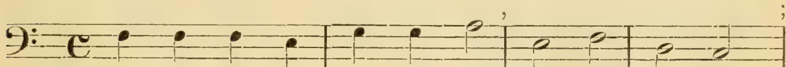


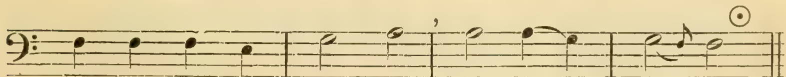






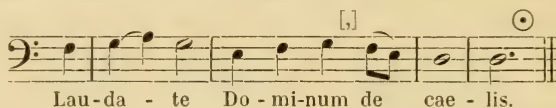
Die nur zwei Textglieder enthaltenden Antiphonen sind öfter durch Anrufe (Alleluia) auf vier erweitert:





Die wirklich nur zweigliedrigen, nur im Stundenoffizium vorkommenden kürzesten Antiphonen sind kaum mehr als selbständige

Gesangsstücke zu bezeichnen, sondern stehen auf einer Stufe mit den Anrufungen wie Alleluia, Miserere nobis, Amen usw. Doch unterliegt auch ihre Rhythmisierung denselben Gesetzen wie die aller ausgeführten Gesänge. Selbst das im Text eingliedrige Laudate dominum de caelis füllt aber das musikalische Schema von vier Takten:



Zu den ältesten Elementen des Kirchengesanges gehört das »Tedeum«, der sogenannte Ambrosianische Lobgesang. Mag derselbe von Ambrosius komponiert oder von ihm aus der griechischen Kirche herübergenommen und nur mit lateinischem Text versehen worden sein, seine ganze Faktur, besonders die des zweifellos ältesten Teiles, hat entschieden altertümliches Gepräge. Seine merkwürdige, halb und halb strophische Anlage mit wiederholter Benutzung derselben Melodiephrasen aber für Textzeilen ganz verschiedener Länge und ohne Einhaltung einer strengen Ordnung in der Gruppierung der Melodiephrasen zu Strophen, macht seine Betrachtung an dieser Stelle erwünscht, da sie die ganze bisher entwickelte Auffassungsweise der rhythmischen Verhältnisse des alten Kirchengesangs kräftig weiter zu stützen geeignet ist. Um für den Gesang nicht zu viel Raum in Anspruch zu nehmen, stelle ich im folgenden die einzelnen identischen Melodieglieder zusammen und bezeichne die Textzeilen mit Nummern (nur bis Zeile 38, nach welcher eine abweichende Melodiebildung spätere Zusätze verrät):

Erste Melodiephrase.

1. Te Dé - um láu - dá - mus

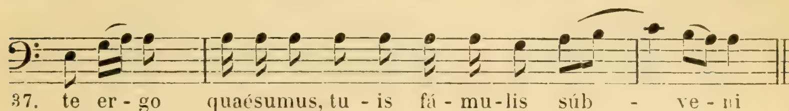
9. 12. San - - - - - - - - ctus
22. Pa - - - - - - - - trem

26. Sán - - - - - - - ctum quoque

30. tu ad li-be-rán-dum su-scep-tu - rus hó - mi-nem





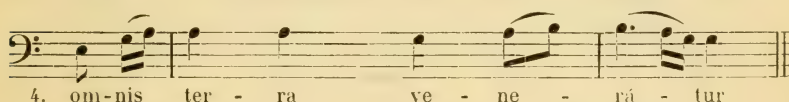


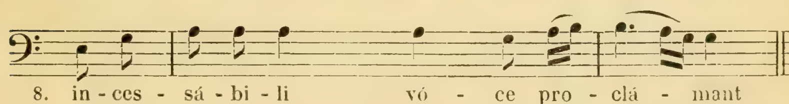
Zweite Melodiephrase.

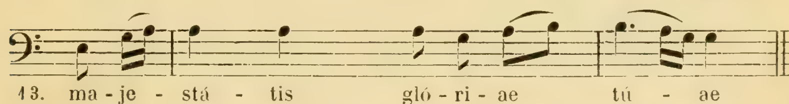




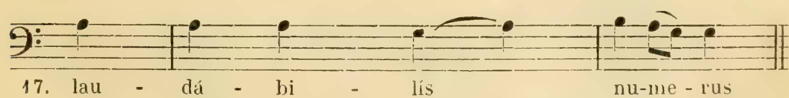


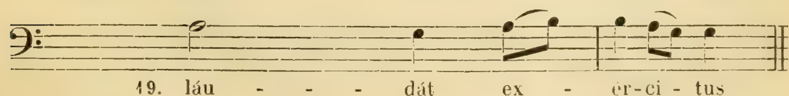












21. san - cta con - fi - té - tur ec - clé-si - a

25. et ú - ni - cúm fí - li - um

Dritte Melodiephrase.

3. té ae - tér - num pá - trem

5. tí - bi óm - nes án - ge - li

7. tí - bi Ché-ru-bim et Sé - ra - phim

12. plé - ni sunt cáe - li et tér - rae

14. té gló - ri - ó - sus
16. té pró - phe - tá - rum

18. te már - ty - rúm can-di - dá - tus

20. té per ór - bem ter - rá - rum

24. ve - ne - rán - dum tú - um vé - rum

Vierte Melodiephrase.

27. pá - ra - clí - tum Spí - ri - tum

28. Tú rex glo - ri - ae Chri - ste

29. tu pá - tris sem - pi - tér - nus es fí - li - us

36. non hor - ru - i - sti vir - gi - nis ú - te - rum

33. a - pe - ru - i - sti cre-dén - ti - bus ré - gna cae - lo - rum

35. in gló - ri - á pá - tris

36. ju-dex cré - de - ris és - se ven - tú - rus

38. quos pré-ti - ó - so san-gui - ne ré - de - mi - sti

Allen diesen Melodien, den Hymnen, dem Tedeum und den Antiphonen ist eine ziemlich einfache Faktur eigen; die vorkommenden Melismen sind zum Teil durch Verschmelzung von auf weitere Silben berechneten Tönen entstehende, den Ort wechselnde Dehnungen, zum Teil aber auch wirkliche Verzierungen des gleichmäßigen Gangs durch Hinüberschleifung, entsprechend den Neumen *Pes*, *Clivis* [beide auch als *Plica*], *Scandicus*, *Salicus*, *Resupina*, *Sinuosa*, nur ganz ausnahmsweise zeigt sich einmal ein vier-, fünf-, sechstöniges Melisma. Dagegen trafen wir wenigstens in den Antiphonen und dem Tedeum öfter gehäufte Tonrepetitionen, Spaltungen eines Tones in mehrere kurze Werte zur Unterbringung gehäufter Silben einzelner Texte. Die Tradition erschien im allgemeinen Vertrauen erweckend durch die Konsequenz, mit welcher sie den Silben, welche Hauptträger von Sinnakzenten sind, Vorzugsstellen in der Melodieführung wahrt. Die Fälle, wo in dieser Hinsicht ernstliche Zweifel sich einstellen könnten, hier ausführlicher zu erörtern, haben wir keinen Anlaß, da es uns nicht um eine Rekonstruktion aller dieser alten Melodien zu tun ist, sondern nur um einen Einblick in ihr Wesen, zu dessen Gewinnung einige Beispiele offenbar guter Konservierung sich als ausreichend erweisen. Natürlich wird aber jeder, der an diesen Denkmälern einer alten gottesdienstlichen Kunstübung Interesse gefunden, lebhaften Anteil

nehmen an dem Fortgange der Forscherarbeit der gelehrten Kleriker, welche der Kirche die Gesänge in ihrer Urgestalt wiederzugewinnen streben. Wenn somit unsere erste Aufgabe als in der Hauptsache erfüllt gelten kann, so fehlt uns doch noch ein Einblick in das Wesen der für den solistischen Vortrag durch Berufssänger bestimmten kunstvoller gestalteten Gesänge. Der Versuch Gevaerts, diesen summarisch eine spätere Entwicklung zuzuschreiben (in: Les origines du chant liturgique de l'église latine, 1890) mußte scheitern, da die Jubilationen des Hallelujagesanges zum mindesten für das 4. Jahrhundert bezeugt sind und auch die Einführung der Responsorien in die abendländische Kirche durch Ambrosius feststeht. Verfolgen wir zunächst, ehe wir in eine eigentliche chronologische Betrachtung eintreten, unsere Orientierung in den Gesängen selbst weiter, wie uns dieselben überkommen sind, so handelt es sich also zuerst darum, festzustellen, ob die in den Hymnen und Antiphonen herrschenden Gesetze des Aufbaues auch für die Konstruktion der Sologesänge maßgebend sind.

§ 28. **Die Sologesänge der kirchlichen Berufssänger.**

Der Hauptunterschied der Chorgesänge und der Sologesänge besteht in der reicheren Ausschmückung der letzteren mit künstlichem Passagenwerk, das einen einfachen melodischen Kern umrankt. Aber dieses melismatische Beiwerk ist seiner selbst willen da. Der schlichte Melodiekern ist nur sozusagen der Vorwand, die logische Rechtfertigung dieser jauchzenden Koloraturen; er gleicht, ein bekanntes Bild Ambros' zu gebrauchen, dem Holzreifen, um welchen der bunte Kranz gewunden wird. Der Gedanke, daß die Melodien der Gradualien, Hallelujaverse, Traktus, Offertorien und Kommunionen jemals ohne diese Verzierungen gesungen worden wären, ist durchaus von der Hand zu weisen. Wenn ich trotzdem auf das Erkennen eines solchen schlichten Kerns Wert lege, so geschieht das in erster Linie, um durch ihn das Verständnis der Melodien zu erschließen, in ihm einen festen Halt für das je nach der Gestalt des Textes bunt fluktuierende Figurenwerk zu gewinnen; auch der Gesichtspunkt der eventuellen Korrektur oder doch wenigstens der begründeten Erkenntnis von Verunstaltungen und Verrenkungen der Melodie kommt mit in Frage, wenn wir auch durchaus davon absehen, Rekonstruktionsversuche zu machen. Es muß für die Zwecke einer allgemeinen geschichtlichen Darstellung genügen, den Beweis zu erbringen, daß auch die komplizierten Sologesänge des kirchlichen Melodienschatzes auf einer wirklich rhythmischen Grundlage von fester Gestaltung beruhen und daß

die heute noch ziemlich allgemeine Annahme einer besonderen Art von Rhythmus für diese Art von Musik, nämlich eines Rhythmus, der eigentlich keiner ist, nicht aufrecht erhalten werden kann. Ein einziges Beispiel muß dafür genügen; man wird die in demselben angewandte Methode der Abgrenzung der Melodieglieder und der Unterbringung der Worte ohne irgendwelche Schwierigkeit auf jeden beliebigen andern Gesang dieser Kategorie anwenden können und überall zu den gleichen Schlüssen kommen. Zur Vermeidung von Weiterungen wähle ich eine Gradualmelodie, welche trotz der Anwendung auf eine große Zahl verschiedener Texte doch besonders getreu erhalten zu sein scheint, während die meisten andern zum Teil sehr starke Verschiebungen der Tonlage erkennen lassen, wie sie angesichts der Unbestimmtheit der ältesten Art der Notierung nur zu gut begreiflich sind. Auch unser Beispiel (vgl. Tafel) zeigt an ein paar Stellen geringfügige Tonhöhenverschiebungen (vgl. das fünfte Melodieglied [*e*] in No. 1 und 6), die als Exemplifikation solcher Verderbungen dienen mögen, übrigens aber hier wenig stören. Zahlreicher sind die Verschiebungen im Rhythmus; doch sind auch sie durchweg derart, daß sie wohl als durch die Wortbetonung der jedesmaligen Textunterlagen veranlaßt gelten können. Im großen und ganzen erweist aber eine sorgfältige Vergleichung dieser 14 Adaptationen derselben Melodie auf verschiedene Texte die zielbewußte Durchführung der sehr einfachen und wohlmotivierten Prinzipien, welche wir in den vorausgehenden Paragraphen erörtert haben; auch der scheinbar regelloseste Text wird dabei aus einem unrhythmischen zu einem rhythmischen, so daß von Prosa nicht mehr gesprochen werden kann.

Eine besondere Bemerkung bedingen noch die textlosen Melodieglieder *c*, *e*, *g* und *h*, von denen die beiden letzten (*g* und *h*) in No. 2—14 durchaus genau übereinstimmend überliefert sind, *e* in 2, 3, 4, 11 und 13 fehlt(!) und *c* in 12 fehlt und in 13 (dessen Textunterlegung überhaupt zu wünschen übrigläßt) mit Text auftritt (*ejus*). Bei 1 ist volle Übereinstimmung dadurch ausgeschlossen, daß der Text statt sechs nur vier Glieder hat; der Schluß auf *c* statt auf *a* ist aber ohnehin verdächtig, so daß möglicherweise doch eine Verstümmelung vorliegt. Die Frage, welche Bewandtnis es mit diesen textlosen Melodiegliedern hat, ist nicht leicht zu beantworten. Ausgeschlossen ist wohl der Gedanke, für dieselben an instrumentale Ausführung zu denken, wenn auch in der jüdischen Tempelmusik Instrumente mitwirkten; gerade die ersten christlichen Zeiten verbannten aber die Instrumente aus der Kirche. Auch die Deutung im Sinne der Worte des Augustinus »avertunt se a syllabis verborum et eunt in sonum jubilationis« hat ihre

Bedenken, wenn man sie so faßt, daß solche Melodieglieder nur sozusagen solfeggiert worden wären. Wurden sie einfach auf den Vokal *a* gesungen? Daß sie auf den Vokal der vorhergehenden Schlußsilbe gesungen wurden, ist wohl ganz ausgeschlossen (für 2, 4, 6, 10, 11 wäre das *u*, für 7, 12, 13, 14 *i*, im keinem der 14 Fälle *a*!). Diese wortlosen Glieder sind aber durchweg so deutlich als selbständige Teile abgegrenzt, daß schon darum nicht anzunehmen ist, daß sie nur Anhängsel, Verlängerungen der vorausgehenden wären. Vielleicht hat man in demselben Hallelujarufe vor sich, deren Text ebenso weggelassen ist wie bei den Versus allelujatici. Allenfalls dient zur Stützung einer solchen Deutung der Hinweis, daß dieselben textlosen Melodieglieder sich ebenso z. B. auch in den übrigens ganz verschiedenen Melodien der Gradualien Ostende nobis und Tecum principium finden.

Es ist wohl wenig Aussicht vorhanden, daß seitens der Kirche eine der hier versuchten entsprechende Durchführung taktmäßiger Rhythmik anerkannt werden wird, da dieselbe der traditionellen Praxis der letzten Jahrhunderte, ja wohl beinahe eines ganzen Jahrtausends stark zuwiderläuft. Doch wird die historische Forschung sich dadurch nicht beirren lassen dürfen. Der Gesichtspunkt, daß durch den strengen Takt die Melodien einen eigenartigen mystischen Reiz verlieren, zu einfach, zu klar übersichtlich werden, hat ganz gewiß keinerlei Beweiskraft contra, höchstens eine starke pro. So wenig heute jemand ernstlich mehr an eine Melodik vergangener Zeiten oder fremder Völker glaubt, die auf andern Voraussetzungen beruhte als den durch die Konstruktion des Ohres und die natürlichen akustischen Verhältnisse bedingten, ebensowenig sollte man eine Jahrhunderte währende Herrschaft einer Melodiebildung als möglich zugeben, welcher die prima ratio aller zeitlichen Ordnung der Tonfolgen abgesprochen wird, die wohlerkennbare Einhaltung gleicher Zeiteinheiten, deren Inhalte miteinander verglichen werden. Der Nimbus des χρόνος πρῶτος der griechischen Rhythmiker, den übrigens Aristoxenos selbst nie für etwas anderes ausgegeben hat als für den letzten S p a l t w e r t höherer Einheiten, ist ja heute gewichen und aus der modernen Theorie wohl endgültig ausgeschieden; ihn zum Prinzip des Rhythmus des gregorianiscben Gesangs zu machen, wird nicht gelingen — eine Einheit, die nicht zugleich eine Mehrheit zusammenschließt oder ihrerseits Element höherer Einheiten ist, kann niemals ein formbildendes Prinzip werden, sondern ist und bleibt ein interesseloser Punkt, ein Sandkorn.

IX. Kapitel.

Die Kirchentöne.

§ 29. Das Verhältnis der Kirchentöne zur antiken Skalenlehre.

Während die Frage nach der rhythmischen Natur der altkirchlichen Gesänge notwendig aufgeworfen werden muß, um überhaupt ein Bild zu gewinnen, was uns eigentlich in diesem Melodienschatze überkommen ist, kann es fraglich scheinen, ob Erörterungen über die tonale Beschaffenheit derselben überhaupt am Platze sind. Angesichts der Fülle erhaltener Denkmäler kann man wohl zweifeln, ob nicht ein Eingehen auf die Theorien frühmittelalterlicher Kirchenschriftsteller, welche die Gesänge zu klassifizieren und zu übersichtlichen Gruppen zusammenzustellen bestrebt waren, eine gänzlich unfruchtbare Spekulation ist, statt deren man sich des Studiums der Denkmäler selbst befleißigen sollte. Indessen drängt aber doch jede eingehendere Beschäftigung mit diesen Melodien so unwiderstehlich auf das Verfolgen von Analogiebildungen, auf die Konstatierung von auffallenden Übereinstimmungen usw., kurz auf die Aufsuchung von Gesetzen hin, welche diese alten Kunstschöpfungen beherrschen, daß es vermessen erscheinen müßte, die Betrachtungen und Klassifikationsversuche zu ignorieren, welche ernste Denker zu einer Zeit angestellt haben, für welche auf alle Fälle angenommen werden muß, daß ihr die Melodien noch getreuer konserviert geläufig waren, als uns heute nach Verlauf von einem weiteren Jahrtausend. Diese ältesten Abhandlungen über die Kirchentöne mit Heranziehung von Modellbeispielen reichen zurück bis hinter die Entstehungszeit der ältesten erhaltenen neumierten Aufzeichnungen der Melodien (Aurelianus Reomensis im 9. Jahrhundert); da die Spezialbemerkungen über einzelne Gesänge angesichts der uns überkommenen Fassungen noch durchaus zutreffend und verständlich sind, so sind sie geeignet, das Vertrauen in die Verläßlichkeit der Überlieferung überhaupt sehr zu stärken und zu stützen. Andrerseits geben sie aber auch bestimmte Anhaltspunkte für in der Folge eingetretene starke Veränderungen in manchen Melodien und berichten auch bereits von starken Meinungsverschiedenheiten bezüglich der tonartlichen Beschaffenheit mancher Melodien und der Zugehörigkeit derselben zu dieser oder jener der aufgestellten Kategorien, wie ähnliche Divergenzen der Ansichten fortgesetzt durch die Jahrhunderte weiter bestanden haben.

Da es hier nicht unsere Aufgabe ist, die Melodien für praktische Zwecke zu rekonstruieren, sondern wir nur im allgemeinen nach

Einsicht in die Beschaffenheit dieser ganzen Kunstgattung verlangen, um die fernere Entwicklung nicht nur der kirchlichen, sondern auch der weltlichen Kunstübung im Mittelalter zu begreifen, so sind weniger die kleinen Einzelstreitfragen als vielmehr die feststehenden Hauptgesichtspunkte für uns von besonderem Interesse, und wird es sich also zunächst darum handeln, was für Kategorien diese alten Gesänge für die in denselben erkennbaren Arten charakteristischer Melodieführung an die Hand geben.

Angesichts des Umstandes, daß zweifellos ein großer Teil der kirchlichen Gesänge zu einer Zeit entstanden oder in Gebrauch gewesen ist, wo das altgriechische Tonsystem noch aktuell in Geltung war, liegt gewiß der Gedanke nahe, einfach der antiken Skalentheorie die Begriffe zu entlehnen, nach denen wir die kirchlichen Melodien tonartlich klassifizieren. Diesen Weg hat in der Tat Fr. A. Gevaert in seinem Werke La Mélopée antique dans le chant de l'église latine (1895) betreten. Bei der Reichgestaltigkeit und fast die Möglichkeiten erschöpfenden systematischen Durchbildung der antiken Skalenlehre, wie wir sie in dem speziell die Musik des klassischen Altertums behandelnden I. Teile kennen lernten, wäre gegen dieses Vorgehen zunächst nichts einzuwenden, wenn auch der Umstand, daß die junge Kirche wahrscheinlich dem jüdischen Tempeldienste viel mehr Elemente entnahm als den griechischen Kulten, immerhin Zweifeln Raum läßt, ob die antike Theorie sich genügend mit dieser mehr orientalischen Praxis deckt. Auf alle Fälle muß aber bestimmt dagegen protestiert werden, daß Rudolf Westphals künstliche Konstruktionen, welche wir für die antike Musik selbst als willkürlich und unhaltbar erwiesen haben, nun gar auch für die Erläuterung des Tonartensystems des frühen Mittelalters weiter festgehalten werden. Gevaert ist aber mit der künstlichen Konstruktion von Skalenbenennungen und Skalengruppierungen noch über Westphal hinausgegangen und hat in seinem oben genannten mit außerordentlichem Fleiß und großer Gelehrsamkeit abgefaßten Werke für die Kirchengesänge angeblich im Anschluß an die antike Theorie Kategorien aufgestellt, welche sich weder mit den ältesten Klassifizierungsversuchen der kirchlichen Schriftsteller decken, noch auch dem Sinne entsprechen, welchen die antike Theorie mit den betreffenden Skalennamen verbindet. Die Namen Äolisch und Iastisch sind, wie wir sahen (I. 164 ff.), niemals für Oktavengattungen allgemein in Gebrauch gewesen, sondern wurden in später Zeit hervorgeholt, als es galt, für die letzten künstlichen Transpositionen (♭-Tonarten, bezw. ♯-Tonarten mit sieben und mehr Kreuzen; vgl. I. 189 ff.) kurze unterscheidende Namen zu finden. Von dreierlei Lagen des Iastischen (normal, relâché

und intense, vgl. S. 176) weiß aber selbst die späteste antike Skalenlehre nichts, so wenig wie von den den dreierlei Lagen des Hypolydischen (ebenso, daselbst), so daß also zunächst die Namen, welche Gevaert für die melodischen Kategorien aufstellt, durchaus abzuweisen sind. Es hat gerade noch gefehlt, daß ein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts die Doppel- und Tripelanwendungen der antiken Tonartennamen in verschiedenem Sinne, welche durch Mißverständnisse mittelalterlicher Musiktheoretiker verschuldet wurden, noch um einige weitere vermehrte!

Nehmen wir also auf alle Fälle von Gevaerts neuer Nomenklatur völlig Umgang, so werden wir doch keinerlei Grund haben, von der Bezugnahme auf die originalen antiken Benennung der Oktavengattungen abzusehen, obgleich ja die Namen nicht allzuviel zur Sache tun. Immerhin wird es aber instruktiver, aufklärender sein, wenn wir die drei Hauptoktavengattungen der Alten, die dorische, phrygische und lydische mit ihren charakteristischen Merkmalen auch in den Kirchengesängen wiederfinden, als wenn wir statt deren neue Namen mit neuem Sinne aufstellen. Durch die Zerlegung der Oktavskalen in je zwei gleichgebaute Tetrachorde mit ergänzendem diazeuktischen Ganztone (I. 183) ist wenn auch nicht eigentlich der harmonische so doch der melodische Charakter der Oktavengattungen leicht ersichtlich; durch Hinzutritt des diazeuktischen Ganztons zu dem ersten oder zweiten Tetrachord ergeben sich für jede der drei Hauptskalen zwei Quinten von unterschiedenem Charakter:

Dorisch:	*e f g a* ‖ *h c′ d′ e′*	bzw. dieselben in gleicher Tonlage durch Umstimmung hergestellt:	*e f g a* ‖ *h c′ d′ e′*
Phrygisch:	*d e f g* ‖ *a h c′ d′*		*e fis g a* ‖ *h cis′ d′ e′*
Lydisch:	*c d e f* ‖ *g a h c′*		*e fis gis a* ‖ *h cis′ dis′ e′*

Für die beiden Nebenformen dieser drei Hauptskalen entfällt die Doppelverwendbarkeit des diazeuktischen Ganztons zur Ergänzung der beiden konstitutiven Quarten zu Quinten und bleibt für die Hypotonarten die durch die oberen, für die Hypertonarten die durch die unteren Klammern angedeutete Gliederung als die allein mögliche:

4*

Hypodorisch: *A* ‖ *H c d e f g a* Hyperdorisch: (Mixolydisch) *h c' d' e' f' g' a'* ‖ *h'*

Hypophrygisch: *G* ‖ *A H c d e f g* Hyperphrygisch: *a h c' d' e' f' g'* ‖ *a'*

Hypolydisch: *F G A H c d e f* Hyperlydisch: *g a h c' d' e' f'* ‖ *g*

Ein Blick auf diese Skalen lehrt, daß den Hauptformen ein ein für allemal festsehender harmonischer Sinn nicht eignet. Durch die drei Haupttöne *e* [*e'*] *a* und *h*, zwischen denen die ihrer Melodik als Grundlage dienenden Tetrachorde und Pentachorde laufen, schwankt die dorische Tonart für unser harmonisches Gefühl zwischen *A*moll und *E*moll; ebenso bestimmen *c* [*c'*] *f* und *g* das Lydische als zwischen *F*dur und *C*dur schwankend; das Phrygische aber gleicht mit seinen Hauptpfeilern *d* [*d'*] *g* und *a* bald einem *G*dur bald einem *D*moll. Da weder die antiken Theoretiker noch die erhaltenen Denkmäler obligatorische Schlußtöne für die einzelnen Tonarten aufstellen, so ist man aber überhaupt gar nicht berechtigt, harmonische Begriffe, wie sie uns heute von der Melodie unzertrennlich scheinen, in dieselbe hineinzutragen, sondern hat man sich vor allem auf den antiken melodischen Standpunkt zu stellen und in der Quarte (Syllaba), dem Intervall von einem Tone zu dem nächsten nach der alten Theorie mit ihm konsonierenden, das eigentliche Fundament aller Melopöie zu sehen. Die innerliche Struktur der Quarte ist das eigentlich das Ethos Bestimmende, und von einem Ethos der Oktavskalen kann eigentlich nur gesprochen werden, sofern dieselben aus zwei Quarten gleichen Ethos zusammengefügt und durch den diazeuktischen Grenzton in der Mitte, oben oder unten ergänzt sind. Wäre das Skalensystem der Griechen von Anfang an so fest ausgebaut gewesen, wie wir es seit Aristoxenos vor uns stehen sehen, so hätten solche Urteile wie das von Plutarch De musica XVI überlieferte über das Mixolydische (θρηνῳδική) und das Hypolydische (ἐκλελυμένη) gar nicht entstehen können; beide Charakterisierungen basieren natürlich auf dem Versuche, eine der oben aufgewiesenen der drei Hauptskalen entsprechende Doppelteilung auch dieser beiden Skalen vorzunehmen:

F G A H c d e f und *H c d e f g a h*
? ? ? ?

der die dissonanten Verhältnisse *F H*, *H f* und *f h* im Wege stehen. Da wir wissen, daß wenigstens auf der Kithara alle Oktavengattungen ihre Realisierung in derselben Tonlage fanden, so war

es gewiß nur ein selbstverständlicher Entwicklungsgang, wenn man die im Dorischen, Phrygischen und Lydischen zur Verfügung stehenden Quarten und Quinten von dem oberen und unteren Grenztone aus nach der Mitte auch in den andern Oktavskalen bezüglich ihrer melodischen Brauchbarkeit prüfte und bemerkte, daß wohl die hypodorische (bzw. hyperphrygische) und die hypophrygische (bzw. hyperlydische) nicht aber die hypolydische und hyperdorische (mixolydische) die Doppelteilung zuließen. Erst durch diese Erkenntnis wurde der letzte Ausbau der Skalenlehre möglich, der die Hypo- und Hypertonarten auf dieselben Arten von Tetrachorden zurückführte wie die Hauptskalen und damit auch die mixolydische und hypolydische Skala als gute Melodietypen anerkannte. Das verhältnismäßig späte Auftreten der beiden Tonarten findet damit seine befriedigende Erklärung. Denn Mixolydisch erscheint auf der Kithara durch Benutzung der Trite synemmenon statt der Paramese, Hypolydisch durch Einführung der 10. Saite [*f′*] oder aber durch Umstimmung der *a*-Saite oder, da diese notorisch gemieden wurde, durch Benutzung des *b* als *ais*:

Mixolydisch: ***e f g a b c′ d′*** ‖ ***e′*** Hypolydisch: ***f*** ‖ ***g a h c′ d′ e′ f′***

oder vielmehr: ***e*** ‖ ***fis gis b h cis′ dis′ e′***

In jeder der beiden Skalen fehlt also einer der vier Hauptpfeiler, auf welchen die gesammte Melopöie beruht (*e* . . *a h* . . *e*).

Die Theorie der Kirchentöne setzt wohl diesen Entwicklungsprozeß als abgeschlossen voraus, enthält aber von Anfang ein scharf unterscheidendes Element in der Aufstellung der Finaltöne und zwar gemeinsamer Finaltöne für die Hauptskalen (authentischen Töne) und die von denselben abgeleiteten Nebenskalen (Plagaltöne). Da sie auch nicht mehr zwei sondern nur eine Nebenform jeder Hauptskala unterscheidet, so bedeutet die neue Zusammenordnung der Oktavengattungen zu zweien in viel höherem Grade das Hineinspielen harmonischer Begriffe in die Theorie der Melodie.

Da die ersten auf uns gekommenen Abhandlungen über die Kirchentöne aus dem 9. Jahrhundert stammen, also derselben Zeit, in welcher auch die ersten Anfänge der Mehrstimmigkeit nachweisbar sind (Organum), so liegt der Gedanke nahe, einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der neuen Fassung der Skalenlehre und der keimenden Mehrstimmigkeit anzunehmen. Dem weiteren Verfolgen dieses Gedankens stehen aber doch sehr schwere Bedenken im Wege. Erstens spielte in den Anfängen der Mehrstimmigkeit doch

wie wir sehen werden die Quinte gar nicht eine so prominente Rolle, wie sie müßte, um im Hinblick auf dieselbe eine Erklärung der Teilung der Skalen in zwischen Finalis und Finalis und zwischen Quinte und Quinte laufende zu finden. Zweitens — und das ist viel wichtiger — die Melodien, auf welche sich diese Theorie bezieht, sind zweifellos zum großen Teil viel älter als die Mehrstimmigkeit und stammen aus dem Orient, dem die Mehrstimmigkeit nicht nur damals fremd war sondern dauernd fremd blieb, während die mehrstimmige Musik okzidentaler (nordeuropäischer) Herkunft ist. Auch bedienen sich die ältesten Fassungen der Theorie der Kirchentöne durchaus einer griechischen Terminologie, verweisen daher zwingend auf Länder griechischer Kultur.

Wir sehen uns somit doch wieder in die Notwendigkeit versetzt, in der griechischen Skalentheorie selbst den Schlüssel auch für das Verständnis der Theorie der Kirchentöne zu suchen. Dabei sei gleich bemerkt, daß die Theorie der Kirchentöne keineswegs so ohne weiteres als die einwandfreie Darlegung der Gesetze gelten muß, welche den Aufbau der alten Melodien beherrschen, geschweige gar, daß diese Melodien auf Grund einer solchen Lehre entstanden wären. Es ist vielmehr sogar sehr wahrscheinlich, daß diese Theorie ein verhältnismäßig später Versuch ist, diese Bildungsgesetze zu ergründen, und daher in keiner Weise ausgeschlossen, daß dieser Versuch nur zum Teil gelungen ist. Daß dieser Versuch auf dem Boden der antiken Skalenlehre steht, ist zweifellos und nur natürlich; doch sei gleich wieder darauf hingewiesen, daß die alten Skalennamen Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch zunächst dabei nicht angewendet wurden, und daß ihre spätere Einführung in die neue Theorie eine auf groben Mißverständnissen beruhende war, welche ein inzwischen eingetretenes vollständiges Erlöschen der Kenntnis der antiken Theorie voraussetzt. Griechisch ist aber die Nomenklatur der Kirchentöne mit Zahlennamen (Protus [πρῶτος], Deuterus [δεύτερος], Tritus [τρίτος], Tetartus [τέταρτος], griechisch sind auch die Unterscheidungen der Hauptform und Nebenform (Authenticus [αὐθεντικός], Plagalis, Plagius [πλαγιός]) der einzelnen Tonarten.

Einen auffallenden Unterschied zeigt aber das Verhältnis der Hauptskalen zu den Nebenskalen in der Fassung der Lehre von den Kirchentönen gegenüber derjenigen der antiken Skalenlehre: die Hypotonarten der Griechen liegen eine Quinte tiefer, die Hypertonarten eine Quinte höher als die Hauptskalen, die plagalen Kirchentöne dagegen eine Quarte tiefer als die authentischen. Die plagalen Kirchentöne könnten also den Hypertonarten verglichen werden, wenn nicht das Verhältnis von höher und tiefer dabei vertauscht wäre. Es bleibt aber auch zu

bedenken, daß die Hypertonarten bei den Griechen zwar zum vollständigen Ausbau des Skalensystems des Aristoxenos vollzählig aufgestellt worden sind, aber niemals in die allgemeinübliche Terminologie übergingen, die vielmehr für sie nachher die alten Namen Äolisch und Iastisch mit neuem Sinne wieder vorsuchte (Hyperdorisch hatte längst seinen feststehenden Sondernamen: Mixolydisch).

Erinnern wir uns aber, daß die Aufweisungen der Hypotonarten innerhalb des Systema teleion ametabolon A—a' dieselben notwendigerweise eine Quarte über den Haupttonarten domizilieren mußten, weil eben unten mit A das System abschloß, so daß nur Hypodorisch sich in zwei Lagen vorfand (vgl. die Tabellen bei Ptolemäus, Harmonik II. Kap. 11):

Hypodorisch Hypodorisch
A H c d e f g a h c' d' e' f' g' a'
Dorisch

Hypophrygisch
[***G***] ***A H c d e f g a h c' d' e' f' g'***
Phrygisch

Hypolydisch
[***F G***] ***A H c d e f g a h c' d' e' f'***
Lydisch

Hypomixolydisch
[***E F G***] ***A H c d e f g a h c' d' e'***
Mixolydisch

so finden wir (abgesehen von den Namen) doch bei den alten Griechen selbst wenigstens zum großen Teile dieselben Gruppen von zwei und zwei zusammengehörigen Tonarten, die durchaus in demselben Tonlage-Verhältnis stehen wie die Kirchentöne mit ihren plagalen. Ich sage zum großen Teil; denn die erste Gruppe (Dorisch-Hypodorisch) fehlt unter den Kirchentönen und dafür tritt eine neue hinzu, welche die Griechen nicht kennen:

A H c d e f g a h c' d'

Möglicherweise entspricht dieselbe der früh wieder verschwundenen lokrischen Tonart der Griechen mit ihrer Hypotonart:

A H c d e f g ‖ ***a*** = Hyperphrygisch

Doch ist ihre Herkunft von derselben natürlich abzulehnen, da sie schon in klassischer Zeit nur mehr legendenhaft war. Es ist daher der Gedanke naheliegend, daß die Melodien selbst, die sonach jedenfalls nicht griechischer Herkunft waren, Anlaß zur Aufstellung dieser dem antiken System nicht geläufigen Tonartengruppe gaben. Da die älteste Fassung der Lehre von den Kirchentönen keine Landschaftsnamen gebraucht, so entfällt auch jede Sonderbarkeit der Vertauschung der Rolle von Hauptton und Nebenton, zumal angesichts der höheren Lage der Hypotonarten, die geradezu eine Korrektur der Benennungen herausforderte. So ergibt sich also das System der Kirchentöne als von dem älteren System der antiken Tonarten unterschieden durch Ausscheidung des Dorischen und Hypodorischen(!) und Einfügung der *A d a d'*-Skalen, für welche wir die Herkunft aus dem jüdischen Psalmengesange werden annehmen müssen:

d—g—d'—g'	phrygische Gruppe	=	7. und 8. Kirchenton
c—f—c'—f'	lydische Gruppe	=	5. und 6. Kirchenton
H—e—h—e'	mixolydische Gruppe	=	3. und 4. Kirchenton
A—d—a—d'	(orientalischer Herkunft)	=	1. und 2. Kirchenton.

§ 30. Die ältesten Fassungen der Lehre von den Kirchentönen.

Die ältesten auf die Eigentümlichkeit der Kirchentöne eingehenden Abhandlungen sind:

1. die Musica disciplina des Aurelianus Reomensis (Gerbert Script. I. 27 ff., besonders Kap. 8—19).
2. die kurze leider stark korrumpierte Beschreibung der 8 tropi, welche unter den Hucbald-Schriften einrangiert ist (Gerbert Script. I. 124—25 mit dem unvollständigen Anfang . . tertia in principio, den Hans Müller »Hucbalds echte und unechte Schriften« S. 17 aus der Pariser Handschrift fonds latin 7212 ergänzt hat). Die verschiedenen daselbst zusammengetragenen »expositiones«, welche die dunkle Abhandlung zu deuten versuchen, lassen ein erheblich höheres Alter derselben vermuten.
3. die ebenfalls ein sehr hohes Alter vermuten lassende zwischen die Schriften des Odo von Clugny geratene Abhandlung »De octo tonora per ordinem« (Gerbert Script. I. 249—58).

Aurelian (9. Jahrh.) erwähnt im 9. Kapitel die Charakterisierung der acht Töne durch gewisse melodische Formeln, die auf einige an sich bedeutungslose Silben gesungen werden, als etwas Allbekanntes,

augenscheinlich Altes. Er berichtet, daß er sich bei einem Griechen erkundigt habe, was eigentlich diese Silben bedeuten; aber da sie nach dessen Aussage gar keinen speziellen Sinn hätten sondern nur eine Art Jauchzer vorstellten, so sehe er davon ab, näher auf sie einzugehen. Eine größere Meinung hat Hucbald von diesen Formeln und die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, die vielleicht von Hucbald oder einem seiner Schüler herrührt, hat es der Mühe für wert gefunden, uns mit Hucbaldschen Dasiazeichen, welche die Tonhöhe bestimmt angeben, die Formeln der acht Töne in dieser aus dem Orient herübergekommenen Weise zusammenzustellen und sogar in zwei Fassungen, einmal im Text vereinzelt für die Töne und einmal in einer Schlußtabelle. Die beiden Fassungen entsprechen einander fast genau, so daß sie einander bestätigen. Vielleicht haben wir in ihnen die Memorierformeln vor uns, welche bereits zur Zeit des Aurelian etwas Altes waren. Ich schreibe dieselben hier aus den Dasiazeichen in Noten über mit den Ligaturen, welche die Textunterlegung der ersten Hälfte an die Hand gibt; die zweite Hälfte erweist sich als eine geringfügig variierte Wiederholung, weshalb man gegen meine Taktordnung derselben nichts einwenden wird. Die Formeln des ersten bis siebenten Tones wenden sich zweimal, die des achten sogar dreimal zum Schluß auf der Finalis:

1. Authentus protus.

a) (im Text)

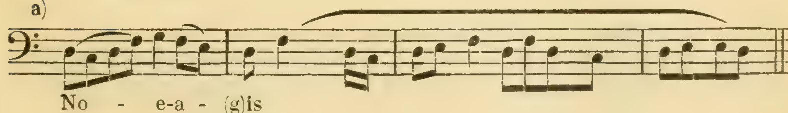


b) (Schlußtabelle.)



2. Plagis proti.

a)

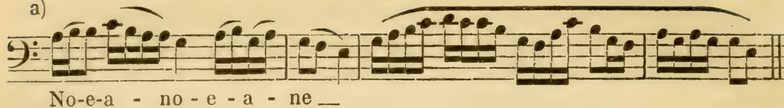


b)

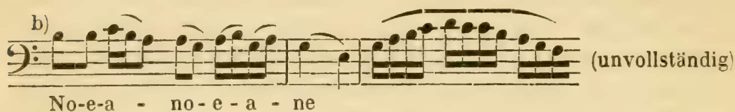


3. Authentus deuterus.

a)



b)



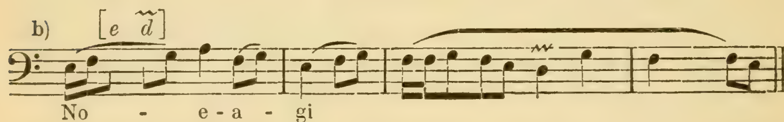
(unvollständig)

4. Plagis deuteri.

a)



b)



5. Authentus tritus.

a)



b)



6. Plagis Triti.

a)



b)



7. **Authentus Tetartus.**

a)



b)



8. **Plagis Tetarti.**

a)



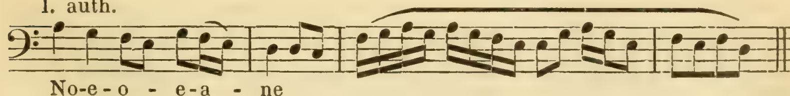
b)



Die Nachdrücklichkeit, mit welcher die Formeln der vier authentischen Töne übereinstimmend die Quinte über der Finalis hervorheben, ist sehr vertrauenerweckend für die Verläßlichkeit und gute Überlieferung derselben. Die Formeln der Plagaltöne unterscheiden sich von ihnen hauptsächlich durch Vermeidung der Quinte oben und durch geringfügige Erweiterung des Umfangs nach der Tiefe. Ganz deutlich offenbaren dieselben aber auch eine Bevorzugung der Tonart-Terz, die als Spitzenton an die Stelle der Quinte der authentischen Töne tritt.

Die ebenfalls noch das Noeoeane usw. zu Grunde legenden Memorierformeln des Tonarius des Johannes Cotton (Cod. 2599 in München) bestätigen übrigens diese Fassung aufs beste, obgleich sie die (textlosen) Wiederholungen bereits etwas reicher ausführen:

I. auth.



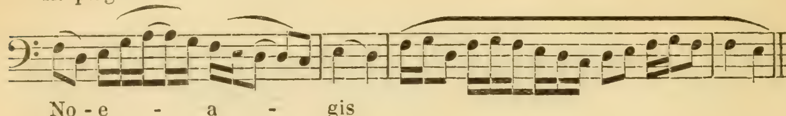
I. plag.



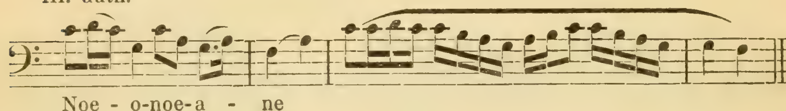
II. auth.



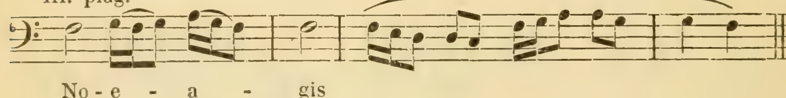
II. plag.



III. auth.



III. plag.



IV. auth.



IV. plag.



Trotz der Beschränkung auf die mittlere Lage prägen doch diese Formeln die melodische Eigentümlichkeit der einzelnen Töne deutlich aus. Sie wurden daher auch in der Folge ihrem Hauptverlaufe nach beibehalten, als man die sehr unpraktischen, weil einander gar zu ähnlichen griechischen Solfeggiertexte fallen ließ und an ihre Stelle lateinische setzte, deren Anfangswort die Nummer des Kirchentones gab. Doch nahm man bei dieser Gelegenheit eine einschneidende Reform der Melodien vor, indem man ihnen c h a r a k t e r i s t i s c h e K ö p f e gab. Die alten Formeln der authentischen Töne beginnen alle mit der Quinte (Dominante) und senken sich zur Finalis herab, geben also eigentlich nur ein Bild des Endverlaufs der Melodien in den einzelnen Tönen, während sie über die charakteristischen Anfänge nichts aussagen. Das ist zunächst begreiflich, weil die Tonarten wohl obligatorische Schlußtöne (Finales) haben,

aber nicht mit einem bestimmten Ton anfangen müssen. Trotzdem ist aber bereits den Verfassern der ersten Abhandlungen über die Kirchentöne vollständig klar, daß auch die Anfänge der Gesänge in den einzelnen Kirchentonarten eine sehr beschränkte Zahl von Typen einhalten, die nur durch Ziernoten, akzentlose Vorsilben usw. mannichfach variiert werden können, so daß ihre Zahl größer erscheint als sie ist. Man setzte daher bei der Einführung lateinischer Memorierformeln statt der byzantinischen vor die übrigens ziemlich getreu konservierten alten Tongänge ein Paar charakteristische Noten, wie sie gern zu Anfang der Gesänge auftreten. Dieselben begegnen uns zuerst in dem altertümlichen Traktat »De octo tonora« (wohl eine Übersetzung des byzantinischen ὀκτόηχος), dem sie zweifellos statt des Noeane usw. am Schluß der Notizen über die einzelnen Töne angefügt sind. Das Tonarium des h. Bernhard von Clairvaux (Gerbert Script. II. 269) gibt dieselben Formeln mit Choralnoten; daß die Melodie einigermaßen korrekt überliefert ist, bezeugt die Übereinstimmung mit den Formeln bei Pseudo-Hucbald und Cotton; nur wenige Noten fehlen:

I. auth.



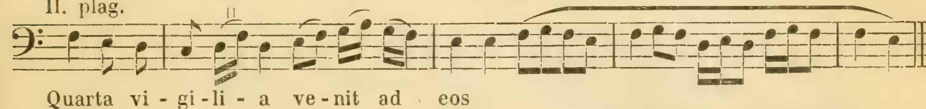
I. plag.



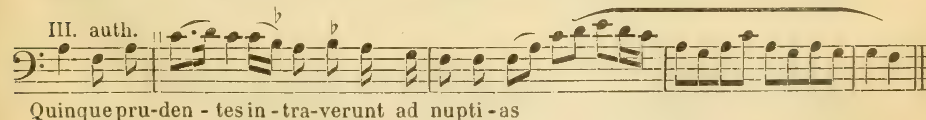
II. auth.



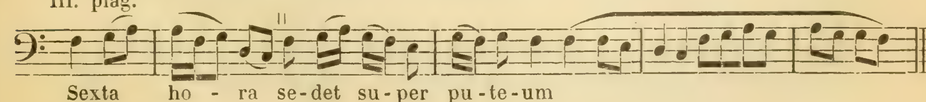
II. plag.

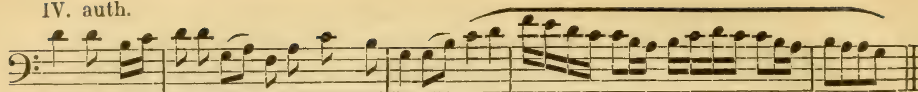


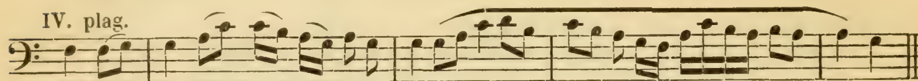
III. auth.



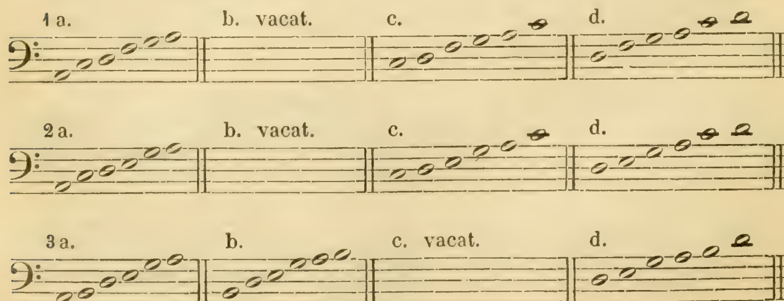
III. plag.

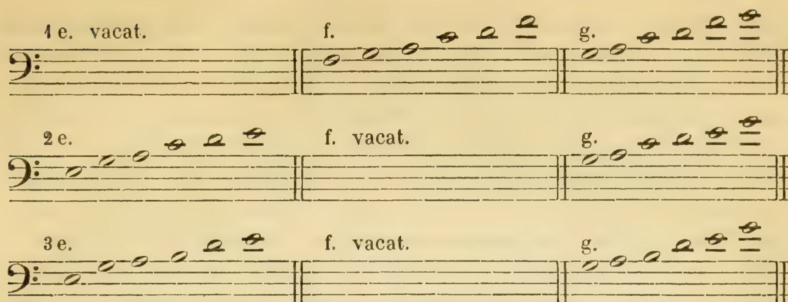






Die neuen Anfänge sind besonders für den authentischen ersten und dritten und für den plagalen ersten scharf charakterisierend ausgefallen. Zu bemerken ist noch, daß statt des *d a b a* zu Anfang des ersten Tones sowohl die Melodienotierungen selbst als die Tonarien vielfach *d a c a* lesen. Da besonders die von irischen Mönchen gegründeten süddeutschen und schweizer Klöster diese letztere Lesart vorziehen, so hat man darin Einflüsse keltischer Pentatonik sehen zu müssen geglaubt. Näher liegt wohl, die kräftige Lesart *d a c a* überhaupt für die ältere und *d a b a* für eine spätere Verschleifung anzusehen. Denn pentatonische Elemente sind nicht nur den Gesängen mit diesem Anfange eigen, sondern überhaupt über den ganzen Bestand der liturgischen Gesänge verbreitet, wie schon lange bemerkt worden ist. Da die halbtonlosen Skalen dem Orient und zwar auch dem südwestasiatischen keineswegs fremd sind und nach der Tradition aus Phrygien in die griechische Musik kamen (I. S. 43 ff.), so bedarf es nicht der Annahme einer Umwandlung der kirchlichen Gesänge in Irland, um diese Erscheinungen zu erklären. Die mit Ganzton- kleine Terz oder kleine Terz-Ganzton anhebenden Melodien oder Melodieglieder sind in der Tat so häufig, daß für das Verständnis der melodischen Natur der alten Gesänge ein Blick auf die möglichen O k t a v s k a l e n p e n t a t o n i s c h e r F o r m i n n e r h a l b d e r G r u n d s k a l a nicht ohne Nutzen ist:





Hier sind sämtliche innerhalb der Grundskala (ohne ♭ oder ♯) möglichen anhemitonisch-pentatonischen Skalen so geordnet, daß übereinander (in der Vertikalreihe) diejenigen stehen, welche gleiche Grenztöne haben, nebeneinander diejenigen, denen dieselben Stufen der Grundskala fehlen (1: ohne *e* und *h*, 2: ohne *f* und *h*, 3: ohne *f* und *c*). Schon ein schneller Blick auf diese Tabelle lässt weniger die in derselben Vertikalreihe stehenden als die in derselben Horizontalreihe stehenden Oktavskalen im Sinne der Kirchentöne zusammengehörig erscheinen, wenn auch nicht bedingungslos und ohne Einschränkung, so doch sicher im großen und ganzen. Daß ein solches Urteil überhaupt möglich ist, fällt aber schwer ins Gewicht für die Annahme starker pentatonischer Elemente im Kirchengesange.

Bei der Reihe 1 wird jedermann an die Protusgruppe (1. und 2. Kirchenton) und daneben an die Tritusgruppe (5. und 6. Ton) denken, bei der Reihe 3 an die Deuterusgruppe und daneben an die Tetartusgruppe (7. und 8. Ton), letzteres besonders bei den höheren Oktavskalen; aber auch Reihe 2 wird an dieselben Gruppen erinnern wie Reihe 3, aus dem sehr einfachen Grunde, weil von den Deuterusmelodien ein Teil *c* meidet und *h* bevorzugt, ein anderer dagegen *h* meidet und *c* bevorzugt. Noch seltsamer verhält es sich mit den Tetartusmelodien, unter denen sich sogar solche finden, in denen *f* ein sehr hervortretender Ton ist. Man wird daher in der letzten Vertikalreihe ohne ernstlichen Widerspruch dreierlei Typen des Tetartus anerkennen, während keine der andern Vertikalreihen, die mehr als eine Oktavskala aufweisen, ähnlich beurteilt werden wird.

Hieraus ergibt sich der Schluß, daß die Melodik der Kirchentöne doch wenn auch in beschränktem Maße konstante harmonische Wirkungen bedingt, die aber beim Deuterus und Tetartus schwankender sind als beim Protus und Tritus. Halten wir uns zunächst noch an die pentatonischen Formen, um aus den tonarmen Formen bequemer weitere Schlüsse zu ziehen als aus den

par embarras de richesse minder durchsichtigen voll siebenstufigen Formen, so können wir weiter sagen, daß die Zuweisung der Reihe 1 zum Protus oder Tritus offenbar darauf sich gründet, daß der *D*moll- und *F*dur-Akkord in derselben vollständig enthalten sind, und daß wir ebenso den Deuterus und Tetartus in der Reihe 3 finden, weil dieselbe den *E*moll- und *G*dur-Akkord enthält. Die Reihe 2 aber enthält die Akkorde *A*moll und *C*dur vollständig, die für keinen der Töne speziell charakteristisch sind, wohl aber in vielen Melodien eine Rolle spielen, von denen die Theoretiker von jeher nicht gewußt haben, wie sie dieselben im Schema der Kirchentöne unterbringen sollen. Hier meldet sich also wieder die Erkenntnis, daß die Gesänge nicht auf dem Boden der Theorie der Kirchentöne erwachsen sind, sondern vielmehr die Theorie erst verhältnismäßig spät auf Grund der Melodien aufgebaut worden ist, wobei es ohne Rätsel keineswegs abging.

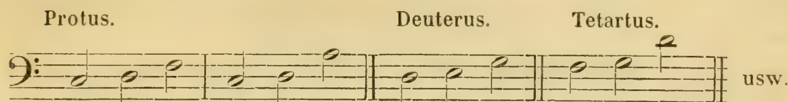
Im Hinblick auf die Quintumfänge der ältesten Memorierformeln und die aus der Betrachtung der pentatonischen Oktavskalen gewonnenen Erkenntnisse können wir daher zunächst die authentischen Töne in folgender Weise harmonisch charakterisieren:

der Protus basiert auf ***d*** (***f***) ***a***, hat Mollcharakter
der Deuterus basiert auf ***e*** (***g***) ***h***, hat Mollcharakter
der Tritus basiert auf ***f*** (***a***) ***c***, hat Durcharakter
der Tetartus basiert auf ***g*** (***h***) ***d***, hat Durcharakter

müssen aber gleich hinzufügen, daß der Deuterus, sobald er *h* meidet und statt dessen *a* und *c* bevorzugt, seine eigentlichen Grundlagen verleugnet und zu ganz etwas anderem wird, nämlich zu einem auf den pentatonischen Formen der Reihe 2 basierenden Typus, der im Rahmen der älteren Theorie der Kirchentöne keine Stelle gefunden hat, den man aber schließlich als Tonus peregrinus zugelassen und endlich im 16. Jahrhundert anerkannt hat. Desgleichen weichen viele Melodien des Tetartus aus dem Normalgeleise, indem sie sich stärker auf *c* aufstützen und damit ebenfalls als der Reihe 2 der pentatonischen Skalen zugehörig erscheinen.

Eine gleichfalls auf die Pentatonik zurückweisende und das Erkennen des harmonischen Charakters des Tones nicht unbedeutend erschwerende Eigentümlichkeit des Protus und Deuterus, in beschränktem Maße auch des Tetartus, aber nicht des Tritus (!) ist die so oft bei Anfängen auffallend hervortretende Einführung der Untersekunde des Finaltones. Der pseudohucbaldische Kommentar zu der S. 56 als No. 2 genannten Abhandlung über die Kirchentöne überliefert uns für diesen gemeinüblichen Nachbargrenzton der Normaloktaven (auch oben) den Sondernamen emmeles (ἐμμελής),

also ‚melodischer Zusatzton'. Durch Vorausschickung dieses Tons vor der Finalis entstehen die auffallenden Anfänge:



Der Tritus kennt solche Vorausschickung der Untersekunde der Finalis nicht, die bei ihm eine kleine Sekunde sein würde. Der bis in das 12. Jahrhundert nachweisliche horror subsemitonii ist sicher auch noch eine Nachwirkung des in den alten Melodien lebendigen anhemitonischen Elements.

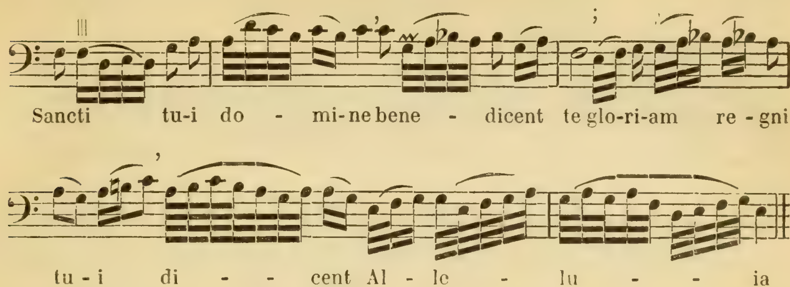
Mancher der schönen alten Gesänge fordert geradezu heraus zur Wiederherstellung durchgeführter Pentatonik, da die Abweichungen untergeordnete Melodieteile angehen, so z. B. gleich der den Liber Gradualis eröffnende Introitus im achten Kirchenton (Tetartus plagius) Ad te levavi. Übrigens möchte ich keineswegs etwa die Ansicht vertreten, daß eine größere Zahl der Melodien ursprünglich durchaus anhemitonisch pentatonisch gewesen wäre und es zu ihrer Restituierung der Ausmerzung der ursprünglich fehlenden füllenden Zwischenstufen bedürfte. Nein, ich bin vielmehr überzeugt, daß auch diese Töne, also in der ersten Gruppe das *e* und *h*, in der zweiten das *f* und *h*, in der dritten das *f* und *c* seit Anfang der Kirche in den Melodien vorhanden waren. Aber ich möchte einen Schritt zur Vertiefung des Verständnisses der melodischen Faktur derselben darin sehen, daß die den halbtonlosen fünfstufigen Skalen eigenen Wendungen die Einschlagfäden der Textur bilden, führende Bedeutung haben. Auch der Gedanke ist nicht abzuweisen, daß eine und dieselbe Melodie aus einer Form der Pentatonik in eine andere übergehen kann; ich meine, man kann von pentatonischen Elementen in der Melodik auch da sprechen, wo in derselben Melodie etwa die Formen *c d f g a* und *d e g a h* nacheinander auftreten. Konstatiert doch schon Hucbald (Gerbert I. 114) sogar den bunten Wechsel von *b* und *h* in der Memorierformel des authentischen Tritus (!). Man darf wohl annehmen, daß *b* ursprünglich der Formel des Tritus durchaus fremd ist; da aber auch bereits der rätselhafte Anonymus bei Gerbert I. 124 sogar für den Deuterus und seine plagale Nebenform ein gelegentliches Durchlaufen der Synemmene konstatiert, so ist offenbar die Melodieführung überhaupt nicht für ihren ganzen Verlauf an die Einhaltung eines typischen Schemas gebunden, sondern es muß die Möglichkeit von mancherlei Wechseln zugegeben werden. Gerade darauf beruht aber die Schwierigkeit der Klassifikation der Gesänge.

Die für ihre Zeit höchst merkwürdige Abhandlung des Aurelianus Reomensis, die in mehr als einer Beziehung an die neuesten Studien Dom Mocquereaus über den Einfluß des lateinischen Sprachakzents auf den Verlauf der Melodien (je nach der Beschaffenheit des jedesmaligen Textes) erinnert, macht übrigens bereits darauf aufmerksam (Gerbert I. 44), daß die Charakteristiken der einzelnen Tonarten bei den Introitus, Antiphonen und Kommunionen in den Anfängen, bei den Offertorien, Responsorien und Invitatorien dagegen in den Versschlüssen aufzusuchen sind. Dasselbe bestätigt Regino von Prüm (Gerbert Scrpt. I. 231). Der Schluß muß die Tonart bestimmt anzeigen, da für ihn die Finalis selbstverständlich ist; der Anfang kann stark variieren und für die Teilschlüsse der Hauptmelodieglieder ist die Hinwendung auf andere Töne als die Finalis im Interesse der musikalischen Steigerung, der Lebendigerhaltung des Interesses am weiteren Fortgange wenn auch nicht striktes Gebot, so doch eine selbstverständliche Sache. Das dem 10.—11. Jahrhundert angehörige, mit Neumen und Buchstaben notierte Antiphonar (Tonale missarum) von Montpellier ordnet die Gesänge gleicher Gattung nicht nur nach Tonarten, sondern innerhalb der Tonarten wieder nach den Anfangstönen (was darum nicht sonderlich praktisch ist, weil dadurch eng zusammengehörige Melodien, die sich etwa durch eine leichte Vorsilbe unterscheiden, weiter voneinander ab kommen). Dabei ergibt sich z. B. für die Introitus folgende Statistik:

1.auth. Ton: Anfänge mit . . . . *c*:*4*; ***d*:*12***; *e*:*1*; ***f*:*5***; . . . . . ***a*:*6***.
1.plag. Ton: » » ***A*:*6***; *c*:*2*; ***d*:*8***; . . . . *f*:*1*; . . . . . *a*:*2*.
2.auth. Ton: » » . . . . ***e*:*9***; *f*:*4*; ***g*:*12***.
2.plag. Ton: » » . . . . ***d*:*9***; ***e*:*4***; *f*:*6*(!); *g*:*1*; . . . . *c'*:*1*.
3.auth. Ton: » » . . . . ***f*:*6***; . . . . . ***a*:*2***; ***c'*:*2***.
3.plag. Ton: » » . . . . *d*:*1*; . . . . ***f*:*5***; *g*:*1*; ***a*:*4***.
4.auth. Ton: » » . . . . ***g*:*16***; *a*:*1*; *c'*:*1*.
4.plag. Ton: » » . . . . *c*:*1*; *d*:*2*; . . . . ***g*:*8***.

Hier ist gegenüber dem sehr einleuchtenden Ergebnis der meisten Zahlen sehr merkwürdig die große Zahl der Anfänge von Melodien des plagalen Deuterus mit *d* und *f*. Träte das *d* nun als Vorton (ἐμμελής) vor *c* auf, so würde es in Parallele stehen mit den Anfängen auf *c d* im Protus; aber nein, *d* springt nach *f* und geht weiter nach *a* hinauf, so daß der Anhang statt der Harmonie *E* moll vielmehr die Harmonie *D* moll ausprägt. Die Anfänge mit *f* treten umgekehrt erst nach *d* herab und gehen wenigstens teilweise dann ebenfalls nach *a* hinauf — von einer Charakteristik dieser Anfänge für den Deuterus kann daher sicherlich nicht

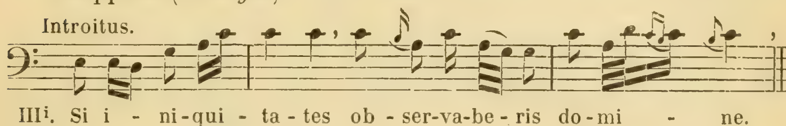
gesprochen werden; man würde die Melodien ohne weiteres dem Protus zurechnen, wenn das nicht die Schlüsse auf *e* verböten! Wir haben also in Melodien wie dieser:

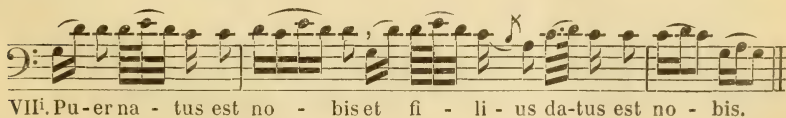


gleichsam Anfänge mit einer Spannungswirkung, tonartliche Anfänge ex abrupto vor uns, Wirkungen, die denen der Teilschlüsse auf harmonisch der Finalis fremden Töne gleichen (für den Deuterus z. B. *f* und *d*); die Heranziehung der Synemmenon in der dritten Distinktion steigert die Spannung noch weiter. Angesichts der erheblichen Zahl solcher Anfänge des plagalen Deuterus (auch unter den übrigen Kategorien) ist an eine Korrumpierung (etwa *c d* statt *f d*) nicht zu denken; wohl aber beweisen dieselben deutlich eine große Freiheit der harmonischen Gestaltung gegenüber der durch die Finalis bedingten tonalen Beschaffenheit der letzten Wendungen.

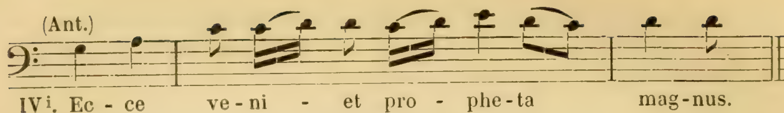
Ein paar Beispiele mögen hier das oben betonte häufige Vorkommen pentatonischer Bildung einzelner Melodieteile belegen; dieselben sind sämtlich Anfänge, deren tonale Charakteristik aber nach den obigen Erfahrungen jedenfalls sehr befriedigend erscheinen wird.

Gruppe 2 (*c d e g a*).

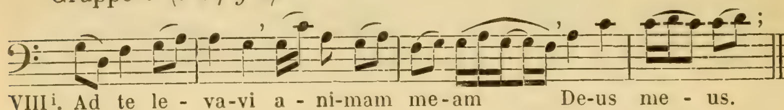


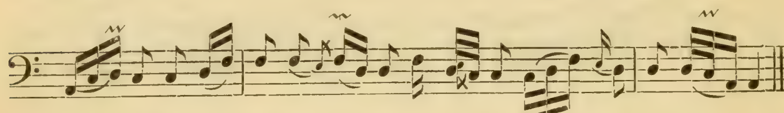




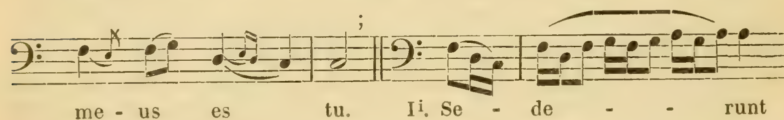


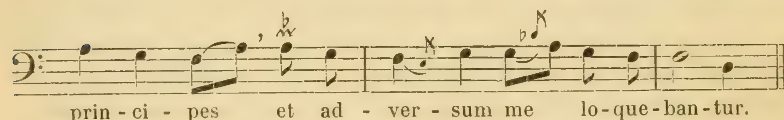
Gruppe 1 (*c d f g a*).

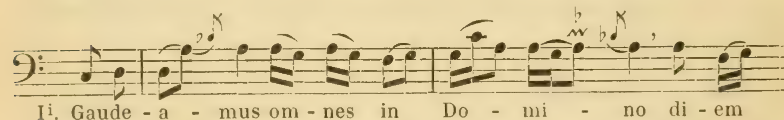


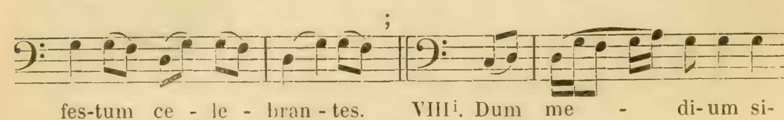


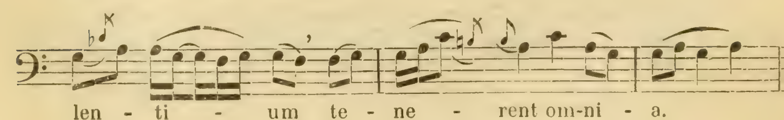


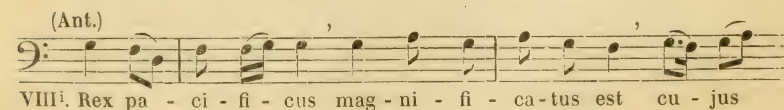


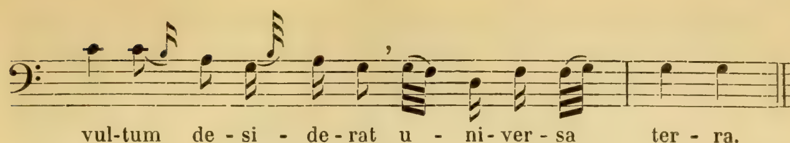








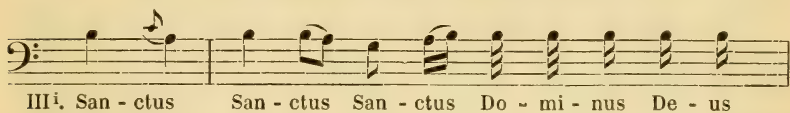


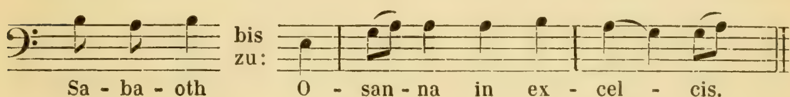




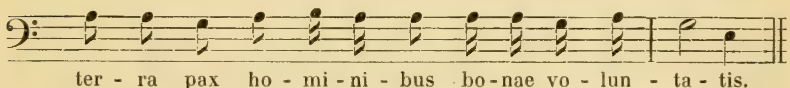
Gruppe 3 (*d e g a h*).











Die archaistische pseudo-odonische Abhandlung ‚Octo tonora' bestimmt die einzelnen Töne (Differentiae) in sehr eng begrenztem Umfange, nämlich:

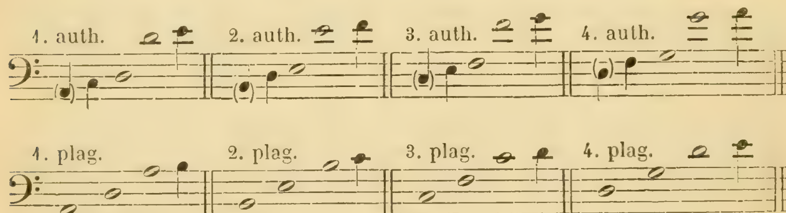
1. Ton:	Anfangston ***d***;	Höhengrenze ***a***,	Tiefengrenze ***c***,	Finalis ***d = c d a***.
2. »	***d***;	» ***f***,	» ***A***,	» ***d = A d f***.
3. »	***h***;	» ***d′***,	» ***d***,	» ***e = d e h d′***.
4. »	***e***;	» ***g***,	» ***c***,	» ***e = c e g***.
5. »	***a***;	» ***d′***,	» ***f***,	» ***f = f a d′***.
6. »	***f***;	» ***a***,	» ***c***,	» ***f = c f a***.
7. »	***d′***;	» ***e′***,	» ***g***,	» ***g = g d′ e′***.
8. »	***f***;	» ***d′***,	» ***f***,	» ***g = f g d′***.

Natürlich sind diese Bestimmungen nur Versuche der Charakteristik der einzelnen Töne, nicht aber Abgrenzungen des effektiven Umfanges, der viel zu eng bestimmt wäre; es handelt sich für ihren Urheber nur um das, was der dem 11. Jahrhundert angehörige Commentator des Guido von Arezzo, Aribo Scholasticus, als ‚proprietates tonorum' auf einen noch engeren Raum zusammendrängt, nämlich in die Sexte *c—a*:

Protus	(auth.	und	plag.):	*c d a*
Deuterus	»	»	» :	*c e a*
Tritus	»	»	» :	*c f a*
Tetartus	»	»	» :	*c g a*

Trotz des sehr starken Höhenlagen-Unterschiedes läßt sich nicht verkennen, daß aus diesen beiden Begrenzungen eine eng verwandte Auffassung spricht. Beide lösen natürlich die Aufgabe nicht ganz, tragen aber ihr bescheidenes Teil zu ihrer Lösung bei.

Vergleicht man die ältesten Versuche einer Theorie der Kirchentöne mit den späteren, so fällt die stetig wachsende Schematisierung und Gleichbehandlung der Tonarten auf, welche ein erstarkendes Selbstbewußtsein der Theorie und damit — wahrscheinlich — einen wachsenden Einfluß auf den Duktus der Gesänge bedeutet. Bereits der noch in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts gehörige Anonymus I im 1. Bande der Gerbertschen Scriptores begrenzt die vier authentischen Töne gleich und ebenso die vier plagalen:



Er berichtet, daß neuere Theoretiker (juniores), denen er zustimmt, zur schärferen Unterscheidung der authentischen und plagalen Töne den authentischen Tönen die Untersekunde der Finalis als Tiefengrenze geben und nicht dieselbe Tiefe zulassen wie für die plagalen (Unterquarte). Alle acht Töne aber erhalten gleichmäßig diese eine Stufe über der Normaloktave zugewiesen. Ein gewisses Gegengewicht gegen diese Gleichmacherei entstand aber bereits im 10. Jahrhundert in der Lehre von den Reperkussionstönen, d. h. gewissen auffallend häufig wiederkehrenden und daher speziell charakteristischen Spitzentönen. Diese Reperkussionstöne sind ganz bestimmt kein theoretisches Hirngespinst, sondern im

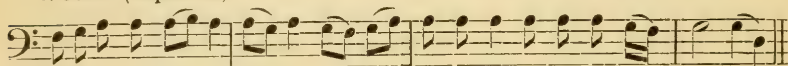
Gegenteil an den lebendigen Gesängen beobachtete Erscheinungen. Dieselben sind (wenn auch nicht alle) schon in den alten Noeoeane-Formeln sehr wohl zu erkennen, bilden einen impliziten Bestandteil von deren Lehrwert, obgleich die ältesten Abhandlungen von den Reperkussionen noch nicht reden.

Der Odo von Clugny zugeschriebene und zwar nicht von ihm selbst aber doch aus dem Kreise seines Einflusses stammende Dialogus de musica, der sonach noch ins 10. Jahrhundert zu setzen ist, geht erstmalig auf die Vorliebe der einzelnen Tonarten für gewisse Spitzentöne ein. Er sagt nämlich (Gerbert Script. I. 260 ff.) I. »Dem ersten und zweiten Ton (dem authentischen und plagalen Protus) sind zwar *a* und *h* (bzw. *b*) gemein; verweilt aber die so hoch geführte Melodie länger auf ihnen und gibt sie drei oder viermal nacheinander an (repercutiat), oder fängt sie direkt mit *a* an, so steht die Melodie im ersten Tone. II. »Der dritte (der authentische Deuterus) geht in der Höhe bis *d′* und *e′*, welche der vierte Ton nicht benutzt; beginnt nun aber eine sich dieser höchsten Töne enthaltende Antiphone mit *c′* oder zeigt sie eine besondere Vorliebe für *h* (amplius diligat), so gehört sie dem dritten Tone an. Manche nehmen nach Analogie des dritten Tones auch für den vierten das *h* in Anspruch« usw. Vorher: »Der dritte Ton liebt deswegen das *h* besonders (adamavit), weil es zur Finalis im Quintabstand steht, und noch mehr darum, weil es zu dem hohen *e′* eine reine Quarte bildet. Und wegen der drei einander folgenden Ganztöne in der unteren Hälfte der Skala (*h a g f*), bewegt er sich in dieser lieber sprungweise als stufenweise . . . Der vierte Ton, der mehr einen gleichmäßigen Gang nimmt (planus est), meidet in der Höhe die drei Ganztöne und nimmt, wenn er bis *c* steigt, lieber *b* statt *h*.« III. »Der fünfte Ton (der authentische Tritus) vermeidet bei den Schlüssen die Untersekunde der Finalis, weil dieselbe nicht Ganztonabstand hat« (da haben wir den deutlichen horror subsemitonii) . . . »Beginnt eine Melodie mit *c′* und reperkutiert sie öfter dieses oder auch *d′*, so gehört sie dem fünften Tone an . . . Geht sie nicht über *b* (das der Verfasser für den 5. und 6. Ton für selbstverständlich hält), so steht sie im sechsten.« IV. Für den 7. und 8. Ton betont der Verfasser die Notwendigkeit, *b* zu meiden, weil sie sonst mit dem ersten und zweiten identisch werden (die Reperkussionen des 7. und 8. Tones erörtert er nicht).

Es ist sehr merkwürdig, daß diese Lehre von den Reperkussionstönen nicht dem Pseudo-Odo sofort von den Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern nachgeschrieben worden ist; da derselbe sogar von Streitigkeiten im Detail der Lehre spricht (siehe oben bezüglich des plagalen Deuterus), so ist er offenbar

nicht einmal ihr Erfinder. Dieselbe ist sicher schon im 10. Jahrhundert Gemeingut gewesen und gilt bekanntlich bis heute. Soll man das allein auf die Autorität des Enchiridion Odonis schieben? Schwerlich. Man wird vielmehr annehmen müssen, daß in den Lehrbüchern der Schematismus der Quarten-Quintenteilung (1. auth. *d—a—d′*, 1. plag. *A—d—a*) immer mehr das Hauptinteresse in Anspruch nahm, und daß diese schematische Darstellung die in der Praxis weitergegebene wichtige Reperkussionslehre geflissentlich ignorierte. Allerdings war ja durch das Gloria der Psalmenschlüsse vor Wiedereintritt der Antiphone dafür gesorgt, daß den Sängern der Reperkussionston (Tenor) jedes Tones genügend geläufig war und blieb. Die Commemoratio brevis mag als älteste Aufzeichnung mit bestimmten Noten uns auch für diese als Quelle dienen:

I. auth. (Reperc. *a*).



Glori-a et nunc et semper et in saecu-la sae-cu-lo-rum, a - men.

I. plag. (Reperc. *f*).

II. auth. (Reperc. *h*).

II. plag. (Reperc. *a*).

III. auth. (Reperc. *c′*).

III. plag. (Reperc. *a*).

♭?

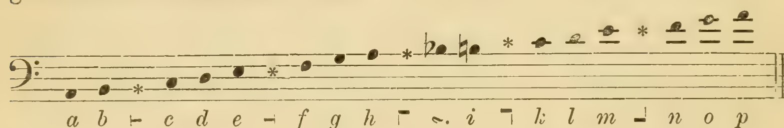
IV. auth. (Reperc. *d′*).

IV. plag. (Reperc. *c*).

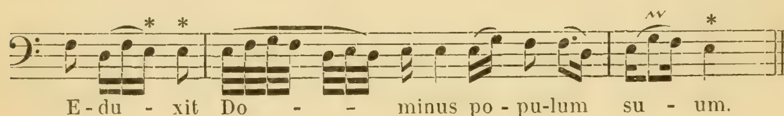
Wir sehen, der gleiche Geist spricht aus diesen Formeln wie aus dem Noeane; aber die Reperkussionstöne treten hier noch bestimmter heraus. Da dieselben aber nicht nur in diesen Überleitungen, sondern ebenso in den eigentlichen Hauptgesängen eine wichtige Rolle spielen, so sind dieselben zur Vervollständigung des Begriffes der melodischen Natur der einzelnen Töne durchaus unerläßlich. Wenn wir auch nicht hoffen können, das Problem endgültig zu lösen, so können wir doch immerhin aus der Zusammenstellung der beobachteten charakteristischen Elemente ein einigermaßen orientierendes Bild gewinnen. Das Ergebnis ist dann etwa, daß die auf der pentatonischen Grundlage 1 (ohne *e* und *h*) beruhenden Melodien als Finaltöne *d* oder *f* und als Reperkussionstöne *f*, *a* oder *c′*, seltener *d′* haben, und daher in den Tonarien dem Protus oder Tritus, seltener dem Tetartus zugerechnet werden; dagegen schwanken die Melodien mit den Finaltönen *e* und *g* (Deuterus und Tetartus) zwischen den Reperkussionen *a*, *h*, *c* und *d* und es mischen sich in ihnen stärker die Elemente der pentatonischen Grundlagen 2 (ohne *f* und *c*) und 3 (ohne *f* und *h*). Da, wie es scheint, die Entwickelung einer schematischen Theorie der Kirchentöne zeitlich ungefähr zusammenfällt mit dem Übergange zu einer bestimmten Notierungsweise der Tonhöhen, so mag die Theorie auf die uns überkommene Form der Niederschrift bereits einen nicht unerheblichen Einfluß ausgeübt haben. Trotzdem ist noch deutlich zu erkennen, daß die später immer mehr sich festsetzende schematische Quinten-Quartenteilung der authentischen und die Quarten-Quintenteilung der plagalen Töne keineswegs dermaßen den harmonischen Sinn der Tonarten enthüllt, wie man gewöhnlich annimmt. Es hat sich doch von der alten Vielgestaltigkeit und harmonischen Mehrdeutigkeit der eben doch nicht harmonisch, sondern melodisch erfundenen Melodien genug in die erhaltenen Niederschriften hinüber gerettet, um eine solche Schematisierung als unzulänglich zu erweisen. Die dominierende Bedeutung der Finaltöne steht allerdings außer Zweifel; aber schon die Aufstellung der Quinte der Finalis als zweiten Haupttons wird durch die Melodien nicht allgemein bestätigt, da neben der Quinte die Quarte (Unterquinte) sich in vielen Fällen sehr deutlich vordrängt, besonders im Deuterus und Tetartus.

Im Gegensatze zu den wiederholten Hinweisen auf die archaistisch-pentatonischen Elemente, muß aber noch angemerkt werden, daß anscheinend auch Spuren der jüngeren Enharmonik der Griechen in einer Anzahl der alten Melodien nachweisbar sind. Die mehrerwähnte pseudohucbaldische, wahrscheinlich vorhucbaldische, schon den Autoren des 10. Jahrhunderts so schwer verständliche Abhandlung

über die Kirchentöne (Gerbert Scrpt. I. 124) spricht einmal von Enharmonik (beim Tritus? »reliqui per enharmonica incedunt«). Bei der Hoffnungslosigkeit, diesen Traktat jemals zu erklären, würde man auch diese Stelle auf sich beruhen lassen, wenn nicht die Buchstabennotierung des Antiphonars von Montpellier (Paléographie VII) tatsächlich die Halbtöne *H c*, *e f*, *a b*, *h c* und *e f* durch besondere Hilfszeichen spaltete und zwar hauptsächlich in Melodien, welche der Autor dieses Tonarius dem Deuterus zurechnet. Es sei aber gleich bemerkt, daß nicht etwa neben dem gespaltenen Halbtone die große Terz der antiken ditonischen Pentatonik liegt; das ist durchaus nicht zu bemerken. Die in das Alphabet von *a*—*p* eingeschalteten Hilfszeichen sind:



Daß dieselben wirklich Zwischentöne, eine Teilung des Halbtons meinen, geht wohl aus Stellen wie den folgenden zweifellos hervor:



wo die ersten beiden ⊣ zwischen *f* und *e* auftreten. So lange nicht anderweite Zeugnisse für solche Teilungen der Halbtöne beigebracht werden, wird man gut tun, in den sogenannten »Episemata« des Antiphonars von Montpellier Versuche des (nicht bekannten) Verfassers desselben zu sehen, die antiken enharmonischen Diesen in den Kirchengesängen aufzuweisen. Die obengenannte Stelle des pseudohucbaldischen Traktates läßt sich zur Beweisführung nicht verwerten. Vgl. übrigens A. J. H. Vincent »Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien constaté sur l'antiphonaire de Montpellier« (Revue archéologique 1854). Melodien wie die letztangeführte, stehen freilich der Pentatonik sehr fern.

§ 31. Die Namen der Kirchentöne bei Pachymeres.

Die Benennung der Kirchentöne mit den Namen der antiken Oktavengattungen sind heute und schon seit langen Jahrhunderten in der griechischen Kirche dieselben wie in der römischen (*d*—*d'* = 1. authenthischer [κυριός] = Dorisch, *e*—*e'* = 2. authentischer =

Phrygisch, *f—f'* = 3. authentischer = Lydisch, *g—g'* = 4. authentischer = Myxolydisch). Der im 13. Jahrhundert lebende byzantinische Musikschriftsteller Georgius Pachymeres (bei Vincent, Notices et extraits [1847] S. 483; vgl. I. S. 26) und ihm nachschreibend der etwas spätere Bryennius haben uns aber die Kunde von einer abweichenden Anwendung der antiken Skalennamen und zugleich von einer abweichenden Zählweise der Kirchentöne übermittelt, welche offenbar älter ist, da sie in mancher Beziehung der antiken Theorie näher steht als die älteste Fassung der abendländischen Lehre. Nach Pachymeres zählten die alte Meloden die ὀκτὼ ἦχοι von oben nach unten und legten ihnen folgende antike Namen bei (die von Pachymeres normierten Tonhöhenabstände ergeben innerhalb unserer Grundskala die Lagen zwischen *G* und *g'*):

ἦχος α'	(κυριός)	=	***g' f' e' d' c' h a g***	Hypermixolydisch
» β'	»	=	***f' e' d' c' h a g f***	Mixolydisch
» γ'	»	=	***e' d' c' h a g f e***	Lydisch
» δ'	»	=	***d' c' h a g f e d***	Phrygiscsh
» α'	(πλαγιός)	=	***c' h a g f e d c***	Dorisch
» β'	»	=	***h a g f e d c H***	Hypolydisch
» γ'	»	=	***a g f e d c H A***	Hypophrygisch (ἦχος βαρύς)
» δ'	»	=	***g f e d c H A G***	Hypodorisch

Diese Aufstellung zeigt mehrere Seltsamkeiten. Zunächst frappiert die Inkongruenz der Beziehungen der Haupttonarten zu den Nebentonarten in den Numerierungen und den alten Namen: die Hypotonarten liegen eine Quarte unter den Haupttonarten, die πλαγιοί dagegen eine Quinte unter den κυριοί; die neuen Tonarten (die ἦχοι) mit ihren plagalen entsprechen also dem Lagenunterschiede der antiken Haupttonarten und ihren Hypotonarten, die der antiken Terminologie entnommenen Namen aber weisen dieselbe Ordnung auf wie die abendländischen, nur um eine Stufe verschoben:

		g Mixolydisch	abendländisch
byzantinisch	Mixolydisch	***f*** Lydisch	abendländisch
byzantinisch	Lydisch	***e*** Phrygisch	abendländisch
byzantinisch	Phrygisch	***d*** Dorisch	abendländisch
byzantinisch	Dorisch	***c*** Hypolydisch	
		etc.	

In der Tat erfolgte später die Verschiebung der Nomenklatur um eine Stufe nach oben und zwar gleichzeitig mit einer Verschiebung der Buchstabengrundskala. Aus dem Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς des Cyriakus Philoxenes (1868) ersehen

wir, daß eine der Tradition nach (schwerlich mit Recht) auf Ambrosius von Mailand zurückgeführte *ἀρχαία παραλλαγή* (alte Grundskala) die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes für *c d e f g a h* disponierte (vgl. auch W. Christ, Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner [Sitzungsber. der philos.-philog. Kl. der Kgl. bayr. Akad. d. Wissensch. 1870]). Da auch die erste abendländische Buchstabentonschrift *A B C D E F G* im Sinne unseres *c d e f g a h* disponiert (vgl. meine Studien zur Gesch. d. Notenschrift [1878] S. 28ff.), so ist das sehr wohl glaubhaft. Die so rätselhafte, neuerdings durch den dritten Teil von O. Fleischers »Neumenstudien« (1904) aber wenigstens teilweise verständlich gewordene spätmittelalterliche byzantinische Notenschrift verbindet nun aber mit den als Schlüsselnoten zu Anfang und Ende der Melodieteile (Distinktionen) verwendeten Tonbuchstaben (des neueren, um eine Stufe verschobenen Sinnes) die sogenannten Martyrien, in denen sich anscheinend Reste der alten Lagenbedeutung und Skalenbenennung erhalten haben; diese Martyrien sind:

ꟿ	für	*c*	und	*g*
٩	»	*d*	»	*a*
⌣	»	*e*	»	*h*
ιι	»	*f*	»	*c*

Erkennen wir mit Philoxenes in den beiden ersten Martyrien die Buchstaben δ und φ, so gehört nicht allzuviel Kühnheit dazu, in den beiden anderen ein λ und μ zu sehen (die dritte erscheint sogar vielfach als wirkliches deutliches λ) und damit die Anfangsbuchstaben der Hauptskalen-Namen: Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch. O. Fleischer weist zwar (Neumenstudien III. 36) diese Deutung ab und will die vier Zeichen vielmehr (beginnend mit dem halbierten φ) als Zahlenzeichen (α β γ δ) verstanden wissen, hat aber keinerlei Versuch gemacht, die Tonartennamen des Bryennius (rectius Pachymeres) zu enträtseln. Hält man meine Deutung fest (die auch H. Gaisser stützt, vgl. sein Système musical de l'église grecque 1901 S. 36), so ergibt sich das überraschende Resultat, daß die Martyrie δ den Grenztönen des Dorischen und Hypodorischen, φ denen des Phrygischen und Hypophrygischen, λ denen des Lydischen und Hypolydischen und μ denen des Mixolydischen und Hypomixolydischen der Nomenklatur des Pachymeres gegeben ist. Dabei bleibt also zunächst nur noch unaufgehellt, wie man auf diese verschobene Anwendung der antiken Namen für die Oktavengattungen verfallen konnte. Denn der starke Widerspruch, daß dieselbe die Lagenfolge der Transpositionsskalen mit derjenigen der Oktavengattungen vertauscht, ist doch gerade für die Griechen verwunderlich.

Vielleicht ist der Schlüssel darin zu suchen, daß sich die Griechen bei der Aufstellung einer neuen Grundskala für die Theorie des Systems der zweifellos in ihrem Hauptbestande ursprünglich rein diatonischen Kirchengesänge an die Mitteloktave des antiken griechischen Systems *e—e′* hielten und zwar in der nachweislich in der römischen Kaiserzeit dominierenden lydischen Stimmung:

	e	***fis***	***gis***	***a***	***h***	***cis***	***dis***	***e***
neue Grundskala:	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Α
(mit Solfeggiersilben:	πΑ	Βου	Γε	Δι	κΕ	Ζω	νΗ	πΑ),

die effektive Tonlagenbedeutung der nunmehrigen neuen Stammtöne aber zunächst durch Beischrift der Martyrien zu popularisieren suchten, welche die Lagen der Hypatai meson der antiken Stimmungsweisen anzeigten:

e = δ	Hypate	meson	dorischer	Stimmung	(***e f g a*** ¦ ***h c d e***)
fis = φ	»	»	phrygischer	»	(***e fis g a h*** ‖ ***cis d e***)
gis = γ	»	»	lydischer	»	(***e fis gis a h cis*** ¦ ***dis e***)
a = μ	»	»	mixolydischer	»	(***e f g a b c d*** ‖ ***e***)

Mehr bedurfte es nicht, da die neue Grundskala in ihrer oberen Hälfte die Verhältnisse der unteren Hälfte wiederholt:

e	***fis***	***gis***	***a***	‖	***h***	***cis***	***dis***	***e***
δ	φ	λ	μ		δ	φ	λ	μ

Das Ergebnis war also für die neue Buchstabenbezeichnung:

	Α	Β	Γ	Δ	¦	Ε	Ζ	Η	Α
	δ	φ	γ	μ	¦	δ	φ	λ	μ
also im Sinne unserer Grundskala:	***c***	***d***	***e***	***f***	¦	***g***	***a***	***h***	***c***

Damit ist nicht nur erklärt, wie *c* zu der Martyrie δ kommen konnte, sondern zugleich auch, warum man schließlich die zwischen *c* und *c′* laufende Skala (eben wegen der Martyrie δ) die dorische nannte und die zwischen *d* und *d′* laufende die phrygische, die zwischen *e* und *e′* laufende die lydische und die zwischen *f* und *f′* die mixolydische. Im Anschluß an die Nomenklatur des Ptolemäus (II. 10) für die Transpositionsskalen ergab sich weiter für *g—g′* der Name Hypermixolydisch, desgleichen die Namen der Hypo-Tonarten für die tiefer liegenden Skalen.

Unsere Betrachtung der Melodien der Kirchengesänge und ihrer Theorien hat als erstes Ergebnis der ältesten Schematisierungsversuche festgestellt, daß man die vier Quintumfänge:

I. ***g a h c′ d′***
II. ***f g a h c′***
III. ***e f g a h***
IV. ***d e f g a***

als charakteristische Lagen der Haupt-Melodiegruppen herausfand. Aus Pachymeres erfahren wir, daß dieselben ursprünglich in umgekehrter Folge gezählt wurden, die auf *g* schließende als erste, die mit *d* endende als vierte.

Die Martyrien verraten aber, daß man die Grenztöne der 2.—4. dieser vier Quinten in enge Beziehung zueinander setzte:

f—c, ***e—h*** und ***d—a***

Nur bezüglich der ersten liegt ein Widerspruch vor, da nicht *g* und *d*, sondern *c* und *g* dieselbe Martyrie haben. Auch die Namen Dorisch — Hypodorisch, Lydisch — Hypolydisch usw. bestätigen dasselbe. Man wird daher annehmen müssen, daß diese Skalentabelle die auf *G* ruhende Skala nur ihrer zu tiefen Tonlage wegen (sie liegt unter der als Ἦχος βαρύς als eigentlich tiefste charakterisierten auf *A* ruhenden) in der Höhe gibt. Mit anderen Worten sind, wie die Martyrien und die Skalennamen ausweisen,

Mixolydisch	***f—f***
Lydisch	***e—e***
Phrygisch	***d—d***
Dorisch	***c—c***

die vier Hauptskalen und die zugehörigen Nebenskalen die eine Quarte tiefer liegenden, von denen aber die tiefste als die Tiefengrenze des antiken Systema teleion überschreitend in die höhere Oktave gesetzt werden muß. Sie wird aber nun da als höchste von allen zu den κυριοί (Hauptskalen) gezählt; κυριοί sind einfach die vier hohen und πλαγιοί die vier tiefen Skalen, und ἦχος β κυριός (*f—f*) gehört überhaupt gar nicht mit ἦχος β πλαγιός (*H—h*) in engere Beziehung — das unlösbare Rätsel, wie man sich die Skala *H—h* als plagale Form von *f—f′* vorstellen soll, existiert daher gar nicht. Die Beziehungen sind vielmehr:

δ Hypermixolydius (Hypodorius)	***g—g′***	= 1. hoher Ton	κυριός
μ Mixolydius	***f—f′***	= 2. » »	
λ Lydius	***e—e′***	= 3. » »	
φ Phrygius	***d—d′***	= 4. » »	
δ μ Dorius (Hypomixolydius) . .	***c—c′***	= 1. tiefer »	πλαγιός
λ Hypolydius	***H—h***	= 2. » »	
φ Hypophrygius (βαρύς)	***A—a***	= 3. » »	
δ Hypodorius	***G—g***	= 4. » »	

Die vier tiefen Töne sind hier in der Tat nur im Sinne der späteren Nomenklatur plagale der vier hohen, aber im Dorius fallen der vierte der vier hohen und der erste der vier tiefen zusammen und der Hypermixolydius hat darum keinen plagalen, weil er selbst nur der in die Höhe verlegte Hypodorius ist (von einem Hypohypermixolydius vermeldet keine Aufzählung etwas). Rätselhaft bleibt aber, wie das spätere Mittelalter dazu kam, bei der Verschiebung der Namen der acht Echoi um eine Stufe nach oben den Phrygius und Lydius zu vertauschen (so in den sogenannten Papadiken und der ihnen entsprechenden Literatur):

g—g′ Mixolydius
f—f′ Phrygius (!)
e—e′ Lydius (!)
d—d′ Dorius (Hypomixolydius)
c—c Hypophrygius (!)
H—h Hypolydius (!)
A—a Hypodorius

(Christ, Beiträge S. 60 schiebt Philoxenos [Philoxenes] und Margarites diese Verwechselung zu, übersieht also, daß die Papadiken sie übereinstimmend haben: ὁ πρῶτος ἦχος λέγεται δώριος, ὁ δεύτερος λύδιος, ὁ τρίτος φρύγιος etc.; vgl. Gardthausen, Beitr. z. griech. Paläographie, SB. der phil. hist. Kl. der Kgl. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1880 S. 20, Fleischer, Neumenstudien III. S. 37 usw.). Daß die Verschiebung der Namen erfolgte, ist gewiß nicht verwunderlich; das war das selbstverständliche Ergebnis der Entwicklung der Theorie der Kirchentöne. Daß alle anderen hohen Töne (κυριοί) plagale Nebenformen in tieferer Lage hatten, nur nicht der höchste von allen (der vielmehr ein plagaler war), mußte als eine Inkonsequenz erscheinen, welche die Theorie bei erster Gelegenheit beseitigte. Diese Gelegenheit fand sich, als man die Buchstabengrundskala verschob und Α Β Γ Δ die Bedeutung der vier Finaltöne gab; daß man nun den Ton, der Α als Finalis hatte, den ersten nannte, und den mit Δ als Finalis den vierten, war nur natürlich. Daß aber der Tetartus tatsächlich neben *g* ebensowohl das *c* wie das *d* als zweiten Hauptton aufzustellen gestattete, beweist das Schwanken zwischen *c′* und *d′* als Reperkussionston hinlänglich. Die Umnennung ist jedenfalls spätestens im 8. Jahrhundert erfolgt, da das Abendland um diese Zeit nachweislich die Benennungen Protus, Deuterus, Tritus und Tetartus in aufsteigender Folge übernimmt (Flaccus Alcuin bei Gerbert, Script. I. 26). Es ist darum nicht unwahrscheinlich, daß die Tradition recht hat, wenn sie dem Johannes

Chrysostomus von Damaskus (Johannes Damascenus, gest. 754) die Neuordnung zuschreibt.

Die von Pachymeres überlieferte ältere Ordnung der Kirchentöne ist gewiß geeignet, die Annahme zu stützen, daß nicht ein fertiges System, eine fest fundierte Theorie den kirchlichen Gesängen die Entstehung gegeben hat, sondern daß vielmehr durch die Analyse der bestehenden Gesänge sich eine Theorie allmählich zu bestimmten Leitsätzen durchgearbeitet hat. Nicht zu übersehen ist aber, daß dieselbe ursprünglich auch eine auf *c* basierte Tonlage unterschieden hat (den Dorius alter Benennung). Sofern Gesänge, welche derselben zugerechnet wurden, den Umfang einer Sexte nicht überstiegen (*c—a*), stand einer Domizilierung derselben auf der Finalis *g* statt *c* nichts im Wege, da *g—e* dieselben Verhältnisse aufweist wie *c—a*. Daß es sich bei der ganzen Theorie der Kirchentöne nicht um effektive Tonhöhenlage, sondern vielmehr nur um eine leichtfaßliche Demonstration der Struktur der Skalen bezüglich der Halbton- und Ganztonstufen handelt, ist schon wegen der manchmal exorbitant hohen Lage der Melodien im 5. und 7. Ton zu schließen; ein Zeugnis des 9.—10. Jahrhunderts, die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, gibt aber ausdrücklich die Lage, in welcher man die Gesänge singen will, frei (Gerbert, Script. I. 227: »psalmi vel alia qualibet melodia ad rationem causae vel temporis, pro paucitate vero seu multitudine cantorum celsius vel humilius canendi sunt«). Noch bestimmter sagt dasselbe der Odonische Dialogus (Gerbert, Script. I. 262: »Non enim, ut stultissimi cantores putant, gravitate et acumine unum modum ab alio discrepare scimus. Nihil enim impedit, quemcumque volueris cantum si acute vel graviter decantare volueris; sed tonorum ac semitoniorum, quibus et aliae consonantiae fiunt, diversa positio diversos ab invicem ac differentes modos constituunt«).

Es steht daher nichts im Wege, daß wir als die effektive Tonlage, in welcher die Gesänge gesungen wurden, fortgesetzt die Mitteloktave des antiken Systems annehmen (*c—e'*) mit der für die Plagaltöne in der Tiefe zugegebenen Quarte oder Quinte und in der Höhe einer oder zweier Stufen, und somit die vier authentischen Töne als Transpositionen vorstellen:

IV. ***e fis gis a h cis d e***
III. ***e fis gis* || *ais h cis dis e***
II. ***e f g a* || *h c d e***
I. ***e fis g a h* || *cis d e***

Durch die Andeutung der Diazeuxis (||) ist auch in diesen Transpositionen leicht ersichtlich, wo die Trite synemmenon ihre Stelle

finden würde, d. h. wo in der Notierung ohne Vorzeichen das *b* statt *h* in Frage kommt.

Bei der Vollständigkeit der systematischen Durchbildung des antiken Skalensystems ist es selbstverständlich, daß die Kirchentöne sich als Teile desselben erweisen lassen; doch ist die beschränkte Auswahl aus den antiken Formen auffällig genug, um eine starke Einwirkung syrischer (semitischer) Einflüsse wahrscheinlich zu machen.

X. Kapitel.

Die frühmittelalterlichen Notenschriften.

§ 32. Die Neumenschrift.

Die älteste Art von Notierung der kirchlichen Gesänge ist allem Anschein nach die sogenannte Neumenschrift gewesen. Allerdings reichen die erhaltenen datierbaren Denkmäler der Neumenschrift nicht über das 9. Jahrhundert zurück; aber da einerseits auch in keiner anderen Notierungsart ältere Monumente dieser Art erweislich sind (etwa in der antiken griechischen oder irgend einer neueren Buchstabentonschrift), andererseits aber ein viel höheres Alter der Gesänge außer Zweifel steht und aus einzelnen Notizen aus früheren Jahrhunderten hervorgeht, daß die Sänger aus geschriebenen Büchern sangen, so wird man die Neumenschrift auch ohne positive Beweise um mehrere Jahrhunderte weiter zurückdatieren müssen. Die Art, wie Aurelianus Reomensis (9. Jahrhundert) von den einzelnen Gesängen und ihrer Melodieführung spricht, setzt unbedingt seinen Lesern zu Gebote stehende Bücher mit notierten Melodien voraus. Besonders das 19. Kapitel weist wiederholt auf die dem Texte beigeschriebenen »notarum figurae« hin; daß er Neumen meint, beweisen Ausdrücke wie vinnola, inflexio, terna repercussio usw. Zu der Zeit, wo Hucbald seine Harmonica institutio schrieb (wahrscheinlich noch vor 900), waren die Neumen bereits etwas Altüberkommenes und hatten auch schon in verschiedenen Gegenden verschiedene Formen angenommen (vgl. S. 93). Ja man muß sogar sagen, daß Hucbalds Kritik der Mängel und Vorzüge der Neumenschrift den Nagel auf den Kopf trifft und daß bereits mit Hucbald

die Versuche beginnen, die Neumenschrift durch Zuführung neuer Elemente zu vervollkommnen, daß also mit dem 9. Jahrhundert die Zeit der naiven und ihren Zwecken genügenden Verwendung dieser Notierungsweise ihrem Ende zuneigt.

Die Frage nach dem Ursprung der Neumen hat die Geschichtsforscher mindestens seit der Auffindung des St. Gallener Cod. 359 durch J. v. Sonnleithner (1827) andauernd beschäftigt. Der starke Zusatz griechischer Terminologie, den die Nomenklatur der Neumen enthält, weist wieder nach Osten. Der Ausdruck neuma selbst (wie organa als fem. sing. behandelt) ist mindestens seit der pseudohucbaldischen Brev. comm. de psalm. etc. (9.—10. Jahrhundert) nachweisbar; doch ist die Abstammung von νεῦμα keineswegs erwiesen, und mit πνεῦμα als Bestandteil der spätmittelalterlichen byzantinischen Notation hat es sicher nichts zu tun. Es ist darum gar nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen, an einen Zusammenhang von νεῦμα mit dem hebräischen נְעִימָה (naimah) zu denken, welches eigentlich »Süßigkeit« bedeutet, aber im Talmud vielfach im Sinne von »Melodie« vorkommt und in jüngeren Schriften des alten Testaments, besonders Jesus Sirach in der Bedeutung von »Süßigkeit der Melodie« gebraucht wird. Mit O. Fleischer anzunehmen, daß das Wort im Sinne von Tonbewegung aus dem Griechischen in das Hebräische gekommen wäre, scheint darum untunlich, weil die griechische Literatur vor den Zeiten des christlichen Gesanges das Wort νεῦμα in diesem Sinne nicht kennt, der christliche Kirchengesang aber durch die Psalmodie und die alttestamentarischen Cantica zweifellos mit dem jüdischen Tempelgesange im Zusammenhang steht. Es ist auch gar nicht so verwunderlich, wie Fleischer meint, daß ein Wort, das eigentlich Süßigkeit bedeutet, zur Bezeichnung von Gesangsmanieren verwendet wurde, da ein solcher Prozeß sich mehrfach in anderen Sprachen nachweisen läßt. Bezeichnete man doch den heiligen Ambrosius wegen seiner Verdienste um den Kirchengesang als ‚perdulcis‘ ja ‚mellifluus‘ und Ausdrücke wie der mittelalterliche lateinische ‚flores‘ und die neueren französischen ‚agréments‘ und englischen ‚graces‘, auch der deutsche »Geschmack« speziell für die Verzierungen der Melodie sind alle wohlgeeignet, eine solche Auffassung zu stützen. Leider sind ja verläßliche, auf das Altertum zurückgehende Traditionen für den jüdischen Tempelgesang der Gegenwart durchaus nicht erweisbar und steht vielmehr der christliche Psalmengesang in seinen verschiedenen Formen von der bloßen Rezitation bis zum reich verzierten Cantus allelujaticus wahrscheinlich dem alten jüdischen Tempelgesange viel näher, darf in viel höherem Grade als dessen Konservierung betrachtet werden als der heutige Synagogen-

gesang in seinen verschiedenen Formen. Man wird darum doch gut tun, möglichst daran festzuhalten, daß der christliche Kirchengesang und mit ihm die Neumenschrift aus dem Orient nach Europa gekommen ist. Das Bestreben, eine Herkunft der Neumen bestimmt zu erweisen, hat von diesem nächstliegenden Wege mehrfach abgeführt. Fétis hielt anfänglich an der orientalischen Herkunft der Neumen fest und nahm wegen einiger Ähnlichkeit von Zeichen der byzantinischen Neumenschrift mit dem Alphabet der Kopten einen Zusammenhang mit der altägyptischen Kultur an (in dem der 1. Aufl. der Biographie universelle vorangestellten Resumé philosophique 1835), was eine Erwiderung Kiesewetters veranlaßte (»Über die Musik der neueren Griechen« 1838). Kiesewetter nahm noch an, daß das MS. 359 von St. Gallen eine Kopie des angeblich von Gregor I. eigenhändig mit Nota romana notierten Antiphonars sei und glaubte daher an einen spezifisch römischen Ursprung der Neumen, während nach Fétis' Ansicht sich die Neumen vom Orient aus bis in den Westen Europas verbreitet und dann besonders bei den Longobarden und Sachsen besondere Formen angenommen hätten, welche der Sprachschrift der Völker analog gebildet sind. Später gab Fétis die Bezugnahme auf die Egypter auf und suchte den Ursprung der Neumen bei den Völkern des Nordens selbst; doch sind seine Versuche einer bestimmten Deutung der einzelnen Zeichen verunglückt und willkürlich. Noch 1881 glaubte Dom Muñoz de Rivero in seiner Paleografia Visigoda für die spanische, sogenannte mozarabische Form der Neumen die Quelle in den Chiffreschriften westgotischer Dokumente des 10.—12. Jahrhunderts entdeckt zu haben. Doch haben schon 1888 Oskar Fleischer in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft und eingehender Dom André Mocquereau im ersten Bande der Paléographie musicale nachgewiesen, daß zweifellos das Umgekehrte richtig ist, daß man den lateinischen Buchstaben ähnliche Neumenzeichen willkürlich als Buchstaben verwendet hat, wie Mocquereau an einer Anzahl von Beispielen zur Evidenz klar macht.

Ed. de Coussemaker hat als erster in seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge (1852, S. 158) die Vermutung ausgesprochen, daß die Neumen sich aus den griechischen Akzentzeichen (Prosodien) der alexandrinischen Grammatiker entwickelt haben, und dieser Gedanke ist seither nicht wieder fallen gelassen worden. Mit besonderer Ausführlichkeit hat ihn Oskar Fleischer in seinen Neumenstudien (Teil 1—2, 1895—97) aufgenommen, aber dabei durch Anhäufungen von allerlei fernliegendem historischen Detail (er zieht sogar die Chinesen und Inder mit heran) den Mangel einer eigentlichen strikten Beweisführung verdeckt. Plausibel ist

jedoch die Art, wie er die Tatsache zu erklären versucht, daß die ausgebildete Neumenschrift etwa seit dem 9. Jahrhundert n. Chr. plötzlich da ist, während für die Entwicklungsstudien bis zurück zu den ersten Wurzeln in den Sprachakzenten alle Belege fehlen; nach seiner Annahme hätte nämlich die Fortentwicklung der Akzentzeichen zu den komplizierten Formen zusammengesetzter Neumen, welche wir seit dem 9. Jahrhundert kennen, nicht in der Schrift, nicht als Notation, sondern in der Praxis der die Tonbewegungen durch Handbewegungen andeutenden Dirigenten der Sängerchöre stattgefunden, in der sogenannten Cheironomie. Der Gedanke rührt freilich nicht von Fleischer her. Schon sechs Jahre vor Erscheinen des ersten Bandes der »Neumenstudien«, nämlich 1889, überschrieb Dom Mocquereau das dritte Kapitel der einleitenden Studie zu der Faksimile-Ausgabe des Cod. 390 von St. Gallen ‚Notation oratoire ou chironomique' und wies auf die enge Verwandtschaft von Gesten und Erhebungen und Senkungen der Stimme hin, ja er stellt bereits mit Berufung auf die Institutio oratoria des Quintilianus fest, daß die eigentlich charakteristische Form des Acutus, dem die Virga der Neumenschrift entspricht, die links unten mit Druck angesetzte nach rechts oben spitz verlaufende ist ⁄ und die des Gravis umgekehrt die links oben mit Druck angesetzte nach rechts unten verlaufende ⟍ und bezeichnet die Akzente als eine Art Nachmalen der Tonbewegung (pictographie), betont auch sehr bestimmt, daß im Mittelalter sowohl in der griechischen als in der römischen Kirche Handbewegungen des Dirigenten dazu dienten, die Hebungen und Senkungen der Melodie und zugleich den Rhythmus und das Tempo anzudeuten und somit den Chor bestimmt zu leiten. Für die Provenienz der Neumen aus den Akzentzeichen bringt Dom Mocquereau ein neues gewichtiges Zeugnis aus einem im 10. oder 11. Jahrhundert geschriebenen Traktat bei (Bibl. Vatic. Cod. Pal. lat. 235 fol. 38 v.), wo es wörtlich heißt: »De accentibus toni oritur nota (figura) quae dicitur neuma«. Eine Darstellung des Prozesses der Fortbildung der einfachen Akzentzeichen des Akut ⁄, Gravis ⟍ und Circumflex ∧ zu den reichen Formen der entwickelten Neumenschrift, wie sie besonders die ältesten fränkischen und alemannischen (St. Gallener) Handschriften seit dem 9. Jahrhundert zeigen, versucht Dom Mocquereau nicht; man darf aber wohl zwischen seinen Zeilen lesen, daß er voraussetzt, diese Fortbildung habe sich sehr früh, sicher vor der Zeit Gregor I. und zwar auf dem Gebiete graphischer Fixierung vollzogen. Das ist z. B. daraus zu schließen, daß er annimmt, daß die Gesänge anfangs von großer Einfachheit gewesen seien, weil ihnen sonst die Bezeichnung nicht hätte gerecht werden können. Dagegen nimmt Fleischer an, daß die Cheironomie, ohne

schriftliche Aufzeichnung sich durch lange Jahrhunderte gehalten und fortentwickelt habe, bis endlich zu Anfang des 8. Jahrhunderts der Angelsachse (Neumenstudien II. 8) oder Ire (das. S. 68) Ceolfrid den ersten Versuch machte, aus den Schlagzeichen der Cheironomie eine den Texten überschriebene Tonbezeichnung zu entwickeln und damit der Erfinder der Neumenschrift wurde. Die Feststellung, daß die sogenannte Biblia Amiatina der Biblioteca Mediceo-Laurentiana zu Florenz, die älteste erhaltene Vulgata-Handschrift (ca. 700 geschrieben), einige von anderer Hand übergeschriebenen Neumierungen enthält (Klagelieder Jeremiä und Gesang der Männer im feurigen Ofen), sowie der überzeugend erbrachte Nachweis, daß dies die Bibel ist, welche Ceolfrid, der Lehrer des Beda venerabilis, im Jahre 716 als Pilger am Altare von St. Peter zu Rom niederzulegen beabsichtigte (er starb unterwegs in Oberitalien), hat Fleischer zu Schlußfolgerungen Anlaß gegeben, welche sich mit den erwähnten Ansichten Fétis' über die Entstehung der Neumen berühren. Fleischer weist darauf hin, daß eine große Zahl bedeutender Klöster in Süddeutschland und in der Schweiz von irischen Missionaren gegründet wurden — Fridolin, Gallus, Columban, Pirmin, Rupert, Emmeram sind solche Vermittler irischer Bildung, insbesondere auch irischer Gesangskunst; ganz besonders wurde St. Gallen eine wichtige Pflanzstätte. »Daß die fränkische Neumation ihre endgültige Ausbildung in den bairischen und alemannischen, also ursprünglich irischen Klöstern erhalten hat, steht außer Zweifel« (II. 71). Da haben wir also wie bei Fétis die Umwandlung der ursprünglich aus dem Orient gekommenen Neumen durch Völker des europäischen Nordwestens. Weiter entwickelt sodann Fleischer auf Grund eines im 16. (!) Jahrhundert geschriebenen irischen Traktats und eines (nicht näher bestimmten) »alten Druidenwerk« französisch-gallischer Provenienz, daß die Iren ein eigenes altes Akzentuationssystem besessen haben, das sich von dem von Fleischer für die Griechen und den Orient angenommenen mit Sekundschwankungen um den Mittelton dadurch unterschied, daß die gewöhnlichen Stimmbeugungen Terzen statt Sekunden betrugen. Er geht dann so weit, die in den Gesängen süddeutscher bzw. alemannischer Provenienz wie Notkers Sequenzen bemerkbare Vorliebe für Vermeidung der kleinen Sekundschritte auf diese Einflüsse zurückzuführen. Das liefe also auf einen nachträglichen Import der keltischen Pentatonik in die alten kirchlichen Melodien hinaus. Auf wie schwachen Füßen dieser künstliche Aufbau Fleischers ruht, geht z. B. daraus hervor, daß nach seinem eigenen Bericht die Neumierungen der Amiatiner-Bibel mit derselben blasseren Tinte ausgeführt sind, mit welcher eine Randnotiz in longobardischer

Schrift eingetragen ist. Die Bemerkung Fleischers: »Man kann nicht . . . hieraus folgern, daß dieser spätere Schreiber auch der Verfasser der Neumation ist«, ist ohne das »nicht« mindestens ebenso plausibel, so daß der Angelsachse oder Ire Ceolfrid doch wahrscheinlich mit der beiläufig auch recht longobardisch aussehenden Neumierung gar nichts zu tun hat, der Schreiber vielmehr, wenigstens zum Teil (Fleischer konstatiert zwei Handschriften) derselbe Longobarde Petrus sein dürfte, welcher in der durch Ceolfrids Tod herrenlos gewordenen Bibel die Weihinschrift durch Wegradierung des Namens des Ceolfrid und Eintragung seines eigenen verunstaltete (die Verse gerieten dadurch aus dem Maß). Daß die Handschrift von Hause aus keineswegs auf Überschreiben von Neumen berechnet war, konstatiert Fleischer ausdrücklich. Somit entfällt nicht nur jeder Grund, in den Neumenformen der Amiatiner-Bibel die älteste, ursprünglichste Art derselben zu sehen und vollends braucht man sich nicht mit Fleischers gezwungenen Erklärungsversuchen ernstlich zu befassen, wie aus der durch dieselbe begründeten eckigen italienischen Neumierung die überaus zierliche, leicht gerundete Form der kursiven Neumenschrift entstehen konnte, welche aus einem nach der Tradition aus Rom herübergesandten Antiphonar in die St. Gallener Manuskripte überging (die Annahme der ad hoc erfolgten Anfertigung eines sozusagen stenographierten Reise-Exemplares für Romanus ist doch wohl gar zu weit hergeholt)*).

*) Schlüsse ähnlicher Forciertheit finden sich in den beiden ersten Bänden von Fleischers Neumenstudien in großer Zahl. Ihr Bedenkliches liegt darin, daß sie Glieder einer Beweiskette bilden, durch welche nun auch Neumierungen ohne Linien lesbar geworden sein sollen. Ich will nur ein paar der allerbedenklichsten anführen, nämlich Bd. I. 85 den »Nachweis«, daß der Ton *a* der älteste Reperkussionston ist, d. h. der Mittelton, auf welchem in der primitiven Psalmodie, wie sie Fleischer für lange Zeit als die einzige kirchliche Gesangsform annimmt, das Gros der Silben rezitiert wurde und von dem aus sich der Acutus um eine Stufe erhoben und der Gravis um eine Stufe gesenkt haben soll. Weil der Ton des griechischen Tonsystems, welcher Mese hieß, bei Wiedergabe der Grundskala des griechischen Notensystems durch unsere Grundskala (ohne Vorzeichen) als *a* geschrieben werden muß, soll *a* der Ton gewesen sein, auf welchem rezitiert wurde. Daß später (?) auch c' große Wichtigkeit als Reperkussionston erlangte (wo? doch wohl erst in den entwickelten Gesängen) soll eine Verschiebung des ganzen Betonungssystems um eine Terz nach oben beweisen. Dazu führt Fleischer an, daß Fr. Bellermann eine ähnliche (!) Verschiebung für die altgriechische, Gevaert eine ebensolche für die altfränkische Notenschrift nachgewiesen habe. Bellermann hat aber gar nichts dergleichen behauptet, sondern nur die Meinung ausgesprochen, daß die Grundskala der griechischen Notenschrift wohl nicht gerade genau der Tonhöhe entspreche, welche ihre Wiedergabe durch unsere Noten ohne Kreuze oder Been ergibt. Weil nämlich Bellermanns Grundskala f—f' entschieden zu hoch liegt als für alle Stimmgattungen

Durch den vorgreifenden Versuch der Lösung des Problems der Rhythmik der alten Kirchengesänge (Kap. VIII.) haben wir uns den Blick bereits einigermaßen frei gemacht, so daß wir nicht mehr

---

gleich bequem singbare Mitteloktave, hält er für geboten, ihre wirkliche Lage zwei Stufen tiefer zwischen *d* und *d'* anzunehmen. Ähnlich ist es mit Gevaerts Nachweise der auch in meinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift« ausführlich behandelten Tatsache, daß die lateinische Buchstabentonschrift zuerst mit dem Sinne einer Durtonleiter auftaucht (*A B C D E F G A* — *c d e f g a h c'*) und daß dann der mit der griechischen Theorie vertraute Odo von Clugny denselben Buchstaben den Sinn einer Molltonleiter gab, den sie bis heute behalten haben. An eine Höher- oder Tieferlegung der Rezitation dachte er dabei sicher nicht; vielmehr sind nur die Tonzeichen verschoben und während zuerst die vier Finales *B C D E* hießen, heißen sie von da ab *D E F G*, blieben aber was sie vorher waren, nämlich die unseren *d e f g* entsprechenden Töne. Noch schlimmer ist es I. 87, wo das indische (!) Rezitationssystem herangezogen wird, um *a* als Reperkussionston zu erweisen. Zwar entspricht dem nicht die Deutung, welche Fleischer selbst S. 51 gegeben, wo vielmehr *h* Mittelton ist und *c* dem Akut, *a* dem Gravis entspricht; aber da ist leicht abzuhelfen: transponiert man die indische Rezitationsmelodie einen Ton abwärts, was ja selbstverständlich die Tonverhältnisse in nichts (!) ändert, so stellt sich das Verhältnis so: Mittelton *a*, Erhebung *b*, Senkung *g*. Dieser kühne Trick ergibt zwar über der Repercussa einen Halbton; aber was tut das? liegt doch auch über der griechischen Mese neben der Paramese zu beliebiger Verwendung die Trite synemmenon *b*! Daß S. 85 der Satz steht »Grundlage für allen Gesang, also auch für die Rezitation, war im Altertum und frühen Mittelalter — wie auch später durch alle Zeiten des lateinischen Kirchengesanges bis heute — die diatonische Tonleiter«, ist vergessen, und mit einem Male steht sogar für die Rezitation in dem bescheidenen Umkreise einer Terz die Wahl zwischen chromatischen Tönen zu Gebote. Auch das Rechenexempel ist überraschend, daß für den Circumflex die Bewegung einen Ton hinauf und dann einen herunter einen Spielraum von einer großen Terz ergibt; hier hat der seltene Gebrauch des Wortes δίτονος bei dem Grammatiker Dionysios Olympios im Sinne von »zweitönig« d. h. zwei Töne zu einem Melisma verbindend (zur Erklärung des Circumflex) die merkwürdige Rechnung verschuldet. An anderer Stelle hält freilich Fleischer selbst an der einzig und allein als Grundlage der Neumenschrift in Betracht kommenden Deutung des Circumflex ∧ als einmaliger Tonbewegung von einer höheren Stufe zu einer tieferen und des Anticircumflex ∨ als einmaliger Bewegung von einer tieferen Stufe zu einer höheren fest. Ein ebenfalls sehr anfechtbarer Passus in Fleischers Neumenstudien ist die Behauptung der Existenz von Schlüsselneumen, auffälligen Sonderformen der italienischen (lombardischen) Neumierung, welche feste Anhaltspunkte für bestimmte Tonhöhen geben sollen. Fleischer sagt (II. 127): »Es gibt nämlich besondere Neumenzeichen und Neumenkombinationen, die durchaus die Bestimmung der Guidonischen Schlüssel-Linien besitzen: sie bezeichnen die obere Stufe der Halbtonschritte im mittelalterlichen Tonsystem (*h*—***c'***, *e*—***f***, *a*—***b***), d. h. die Töne *c* oder *f*, zuweilen auch den seltener angewendeten Ton *b*. Kennt man diese Schlüsselneumen, so lassen sich die Tonhöhen der sie umgebenden Neumen leicht bestimmen, ja schon bei oberflächlichem (!) Zuschauen kann man oft aus ihnen die Tonbewegung der ganzen Neumation erkennen.« Diese Schlüsselneumen sollen

Gefahr laufen, bei der speziellen Erörterung der ältesten Notenschriften an elementaren Deutungsfragen zu scheitern. Der Gesamtbestand der Gesänge von den einfachsten bis zu den kompli-

sein: der senkrechte Akut-Strich mit einem neben den Kopf des Strichs gesetzten Punkt (|˙), welcher durch die ausnahmsweise Stellung des Punktes (hoch statt tief) stets die obere Stufe des Halbtons und zugleich Tonwiederholung (!) anzeigen soll, ferner das die Tonstufen der currens (repercussa, also *f*, *a*, *c′* oder *d′*) anzeigende Zeichen des Spiritus asper ~ und endlich das Quilisma, das stets auf eine Halbtonstufe fallen soll. Auch wenn sich diese Aufstellungen als wirklich zuverlässig erwiesen, wäre damit nicht viel für eine sichere Entzifferung von Neumen ohne Linien gewonnen, da doch das Schwanken eines Zeichens zwischen soviel Tonhöhenbedeutungen den Hauptmangel der Neumenschrift immer noch recht grell hervortreten ließe. Denn unglücklicherweise stehen gerade in den ältesten Denkmälern die Neumen, soweit sie nicht auf eine Silbe zusammengehören, ohne jede Rücksicht auf relative Tonhöhenbedeutung in einer Linie nebeneinander. Ob aber ein Quilisma den Halbton *e f* oder aber *a b* oder *h c′* oder gar *e′ f′* angeht, ist doch am Ende beinahe wichtiger, als zu wissen, daß das getrillerte Intervall ein Halbton ist. Leider belegen aber schon die Umschreibungen der Neumen in Buchstaben-Notierung im Antiphonar (Tonale) von Montpellier auch das Vorkommen des Quilisma für Ganztonstufen, z. B. für *g a* (vgl. das Facsimile der Paléographie musicale fol. 21):

f g̃h i g̃h i hg
e - is ———

Vgl. auch Dom Pothiers Graduale S. 71, 160, 164 usw.

Ebenso ist es mit den Reperkussionstönen. Was nützt uns, daß die so außerordentlich häufigen, die Tonrepetition anzeigenden Neumen oder ||| oder ~ ~~ sowie |~ ||~ usw. im allgemeinen nur *f*, *a*, *c* oder *d* bedeuten, da sie Unterschiede der Tonhöhenlage bis zu einer Sexte offen lassen? Das Antiphonar von Montpellier überträgt aber sogar auch manchmal mit *gg*. Wenn nicht der Kirchenton bekannt ist, dem die betreffende Melodie angehört, ist auch die Annahme der ausschließlichen Anwendung dieser Zeichen für die Reperkussionstöne keine verläßliche Hilfe. Auf alle Fälle bleiben aber, selbst wenn man den Reperkussionston mit Sicherheit feststellen kann, im übrigen so viele Zweifel über die Größe der Intervalle der Steigung oder des Fallens sowohl innerhalb mehrtöniger Neumen als auch von Virga zu Virga oder von Punkt zu Virga usw., daß die Behauptung der Möglichkeit des Erkennens des Gesamtverlaufs einer Melodie als eine starke Übertreibung, als ein unverantwortlicher Optimismus bezeichnet werden muß. Ja, wenn das von Fleischer behauptete Rezitieren auf einer ganz kleinen Anzahl von Tonstufen für die Zeit ernstlich in Betracht kommen könnte, aus welcher uns die Monumente vorliegen, wäre vielleicht mit solchen Hilfsmitteln etwas anzufangen. Da aber das hohe Alter des melismatischen Gesanges außer Frage steht, müssen wir einfach eingestehen, daß wir nach Fleischer noch ebensoweit von der Entzifferung von Neumen ohne Linien entfernt sind, wie vor ihm. Nach Fleischers natürlich ganz indiskutabler Ansicht hätte freilich die Beschränkung auf eine eintönige Art von Rezitation auf dem Mitteltone *a* mit Abbiegungen

ziertesten, reich ausgeführten, steht dank der Tradition durch lange Jahrhunderte als ein wertvoller Besitz im großen und ganzen übersichtlich vor uns, und wir sind damit in der glücklichen Lage, die älteren unvollkommenen Formen der Notierung mehr rückschauend mit rein historischem Interesse ins Auge fassen zu können. Deshalb ist auch die Frage nach den letzten Wurzeln der Neumenschrift für uns von sekundärer Bedeutung. Nicht die Beschaffenheit und Bedeutung der Notenschriftzeichen, sondern vielmehr die Beschaffenheit der Gesänge, welche sie fixieren sollen, ist das uns in erster Linie Interessierende und wir haben schwerwiegende Gründe gefunden für die Annahme, daß die Gesänge schon in den ersten Jahrhunderten des Christentums einen Reichtum der melodischen Gestaltung hatten, welchem primitive Stadien der Entwickelung der Notenschrift wie die von Coussemaker oder Fleischer angenommenen in keiner Weise voll gerecht werden könnten. Wenn schon zur Zeit Gregors II. (715—31) neue Melodien nicht mehr für den Cursus zugelassen wurden, wie Gevaert wegen der Entlehnung der Melodien für die Gesänge der Donnerstagsmessen der Fastenzeit von anderen Kirchenzeiten her überzeugend nachgewiesen hat, so ist doch wohl schwerlich anzunehmen, daß um dieselbe Zeit die Neumenschrift sich noch in dem Stadium der allerersten Anfänge befunden hätte, wie Fleischer aus der Amiatiner-Bibel demonstriert. Gevaerts Anfechtung der gregorianischen Tradition ist aber ihres Hauptgewichtes beraubt, sobald man den ja an sich ganz fernliegenden Gedanken bestimmt aufgibt, daß Gregor I. mit der Komposition, ja selbst auch nur mit der Kompilation der Gesänge sich persönlich in größerem Maßstabe befaßt haben müßte. Da Gesangbücher aus der Zeit Gregors des Großen nicht erhalten sind, aber auch solche aus der Zeit des zweiten und des dritten Gregor gänzlich fehlen, so ist auch keinerlei Beweis erbracht, daß etwa der letztere die Rolle in der Musikgeschichte gespielt hätte, welche die Tradition Gregor dem Großen zuschreibt. Für die Geschichtsschreibung ist daher ein zwingender Grund nicht vorhanden, der alten Überlieferung zu widersprechen, daß unter dem Pontifikate

---

um eine Sekunde (oder allenfalls Terz) nach oben und nach unten bis ins 10. Jahrhundert gedauert, wo die Sequenzen aufkamen und die Psalmodie aus der Form des Accentus in die des Concentus überging (I. 120): »Die Mischform von Concentus und Accentus, die die Sequenzen bilden, war das geeignetste Mittel, die alten herben (?) und einfachen Weisen im Ohr zu verwischen; das Ohr empfand ihre Monotonie, einmal bekannt geworden mit den gefälligen einschmeichelnden Tongängen der neuen Form zu peinlich, um sich nicht von ihr ab und einem reizenderen Gebilde zuzuwenden und — das Schicksal der alten Rezitationsweise, die schon zu den Zeiten der Apostel gelebt hatte, war besiegelt«.

Gregors des Großen im großen und ganzen der gesangliche Teil der Liturgie die für die Folgezeit festgehaltene Redaktion erfahren hat, und es spricht eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Form der Aufzeichnung der Melodien damals schon diejenige gewesen ist, welche wir aus den ältesten St. Gallener Antiphonarien kennen. Die Amiatiner-Bibel kann, auch wenn man für die nachträglich eingetragenen Neumierungen die Zeit unmittelbar nach dem Tode des Ceolfrid annimmt, nicht als ein Beweis gegen diese Annahme angeführt werden, da die Einfachheit der Melodien der Klagelieder Jeremiä auch in der Folgezeit dieselbe ist. Fleischer hat aber dem Umstande zu wenig Beachtung geschenkt, daß die Neumen, welche den die einzelnen Abschnitte eröffnenden Buchstabennamen (Aleph, Beth, Gimel etc.) übergeschrieben sind und (wie Fleischer richtig erkennt) in ähnlicher Weise die Melodiebewegung der nachfolgenden Gesänge andeuten, wie z. B. bei Notkers Sequenzen die vorangestellten Alleluja-Neumierungen, bereits die komplizierteren Neumenformen belegen, also auf dem Boden der voll entwickelten Neumenschrift stehen.

Die gelehrten Benediktiner von Solesmes haben zwar ebenfalls die Coussemakersche Idee der Ableitung der Neumenschrift aus den sprachlichen Akzenten aufgenommen, dieselbe aber freier aufgefaßt und durchgeführt. Ebensowenig wie Coussemaker geben sie sich mit fruchtlosen Konstruktionsversuchen für etwaige Formen der Neumen vor dem 8. oder 7. Jahrhundert ab, und wie Coussemaker drei Stufen der Neumierung vor Guido von Arezzo unterscheidet,

I. Eigentliche Neumen (Neumes primitifs),

II. Neumen mit Kenntlichmachung der relativen Tonabstände (Neumes à hauteur respective mit der wichtigen speziellen Unterart von Neumen, die alle Figuren in Einzelpunkte auflösen, deren Abstände die Intervalle kenntlich machen, Neumes à points superposés),

III. Neumen mit einer zunächst nur geritzten, später farbig (rot) gezogenen Linie,

so unterscheidet Dom Mocquereau in der Abhandlung »Origine et classement des différents écritures neumatiques« im ersten Bande der Paléographie musicale mit noch schärferer Betonung der Herkunft der Neumen aus den Akzenten die beiden Notierungsformen:

I. Notation oratoire ou chironomique,

II. Notation musicale ou diastématique,

was man etwa umschreiben kann durch:

I. Neumen, welche nur ungefähr den Tonfall andeuten,

II. Notierung mit Kenntlichmachung der musikalischen Intervalle.

Die für das Studium der Entwickelung der verschiedenen Neumenformen so erwünschte und wichtige im 2.—3. Jahrgange der Paléographie veröffentlichte Sammlung von mehreren hundert photographischen Reproduktionen eines und desselben Responsorium graduale (Justus ut palma florebit) aus Neumenmanuskripten des 9.—17. Jahrhunderts nennt die oratorischen oder chironomischen Neumen kurzweg Akzent-Neumen (Neumes-accents) und setzt in einer längeren einleitenden Studie die Untersuchungen über die Bedeutung der einzelnen Zeichen und die mancherlei graphischen Unterschiede fort, welche sich im Laufe der Zeit in verschiedenen Ländern entwickelten. Schon Coussemaker hat bestimmt ausgesprochen (Histoire de l'harmonie au moyen-âge S. 162), daß den mancherlei scheinbar sehr großen Unterschieden, welche das äußere Aussehen dieser Neumierungen bietet, wenig Gewicht beizulegen ist: »Sauf quelques modifications de détail, résultant du génie calligraphique de tel ou tel peuple, il est facile de reconnaître, qu'ils procèdent d'une seule et même source«.

Alle Versuche, für die einzelnen Neumenzeichen eine ursprüngliche, etwa später in Vergessenheit geratene bestimmte Intervallbedeutung ausfindig zu machen, sind durchaus resultatlos verlaufen. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als sich an die Umschreibungen in sicher lesbare Formen zu halten, welche die Neumen seit dem 10. Jahrhundert erfahren haben. Wenn auch in der langen Zeit seit Entstehung der Gesänge bis zu dieser Periode zweifelloser Fixierung der Tonhöhen sich gar mancherlei Abweichungen im Detail eingeschlichen haben mögen, ja sicher eingeschlichen haben, wie deutlich aus den Divergenzen der verschiedenen Umschreibungen hervorgeht, so ist es doch schon recht erstaunlich, daß überhaupt erhaltene Umschreibungen so weit zurückreichen. Denn bereits bei Hucbald und Odo von Clugny (beide um 900) finden wir solche und auch die um dieselbe Zeit einsetzenden Tonarien (die des Regino von Prüm, Odo von Clugny und einige anonyme) geben durch Zuweisung der einzelnen Gesänge zu bestimmten Tonarten feste Anhaltspunkte für die Tonhöhenlagen zunächst der Reperkussionstöne und der Schlüsse, aber auch für die Hauptformeln der Melodiegestaltung. Mit Recht betont Gevaert die Wichtigkeit der Tonarien für die Eruierung der korrekten Fassung zweifelhaft gewordener Melodieteile. Der Vergleich von in griechische oder lateinische Buchstabennotierung oder in die Hucbaldsche Dasia-Notierung umgeschriebenen oder mit den Intervallzeichen des Hermannus Contractus versehenen oder aber auf Linien gesetzten Neumierungen mit den älteren linienlosen Akzentneumen gibt nicht nur den Schlüssel für die Deutung der letzteren, sondern

gestattet sogar vielfach, wo mehrere vorliegende Übertragungen nicht miteinander harmonieren, die Korrektur der Tradition aus der linienlosen Neumierung. In dieser Hinsicht besteht ein scharfer Gegensatz zwischen den Ansichten Gevaerts und Fleischers, da letzterer im blinden Vertrauen auf seine sichere Lösung der Frage der Lesbarkeit linienloser Neumen den späteren Übertragungen jegliche Beweiskraft abspricht. Die Benediktiner von Solesmes stehen in dieser Frage ganz auf demselben Standpunkte wie Gevaert. Der Fleischerschen Idee der durchaus nur rezitativischen Natur des älteren Kirchengesanges steht natürlich Gevaert so schroff wie nur möglich gegenüber, obgleich die Ansicht von der relativ späten Entstehung der melismatischen Gesänge (7. Jahrhundert) das Gegenteil zu beweisen scheint. Aber da Gevaert in den Antiphonen direkte Umbildungen altgriechischer Hymnengesänge sieht, so ist für ihn selbstverständlich irgendwelcher Anschluß an Fleischers Leugnung eigentlichen Gesanges für die älteren Jahrhunderte undenkbar. Wie sich Gevaert die Entstehung und Entwicklung der Neumenschrift denkt, hat er meines Wissens noch nicht ausgesprochen; ich glaube aber nicht fehlzugehen, wenn ich für ihn, ebenso wie für Dom Pothier, Dom Mocquereau, Peter Wagner usf. annehme, daß sie an eine stetige Entwicklung der Neumen als Notenschrift auch für die Jahrhunderte glauben, aus denen uns Belege fehlen.

Vertrauen wir den Schriftstellern des 9.—10. Jahrhunderts, so hat die Neumenschrift vor ihrer Fixierung auf einem Liniensystem nur die eine positive Eigenschaft besessen, daß sie unzweifelhaft anzeigte, wie die einzelnen Melismen einer Melodie sich auf die Textunterlage verteilten; es fehlte ihr also die Fähigkeit, die effektiven Tonhöhenlagen der einzelnen Töne genau auszudrücken. Eine eigentliche Notenschrift ist darum die Neumenschrift vor ihrer Verbindung mit der Buchstabentonschrift (durch das Liniensystem) überhaupt nicht gewesen. Wenn sich nun aber ergibt, daß die Zahl der wirklich voneinander verschiedenen Melodien der alten Kirchengesänge eine beschränkte gewesen ist und daß vielmehr eine größere Zahl verschiedener Texte nach derselben Melodie gesungen wurde, so kann man wohl begreifen, wie eine solche abgekürzte, nur das Verhältnis der als bekannt vorausgesetzten Melodie zu dem jeweiligen Texte feststellende Notierungsweise allgemeine Verbreitung finden und sich durch lange Jahrhunderte ohne eigentliche Veränderung halten konnte. Schon Hucbald (ca. 900) sagt von der in ihrem äußeren Ansehen in verschiedenen Gegenden verschiedene Formen aufweisenden Neumenschrift, daß dieselbe allerdings an Bestimmtheit hinter der griechischen Buchstabenton-

schrift erheblich zurückstehe; habe man die griechischen Noten gelernt, so sei man auch ohne Lehrer imstande, jede beliebige Melodie abzusingen, was gegenüber einer neumierten Melodie durchaus nicht der Fall sei, bei der vielmehr die Notierung nur in bescheidenem Maße eine Gedächtnishilfe abgeben könne (Gerbert Script. I. 117: »per has omne melum annotatum etiam sine docente postquam semel cognitae fuerint valeat decantari, quod his notis, quas nunc usus (!) tradidit, (quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis aliquid prosint ad rememorationis [Codd. remunerationis] subsidium, minime potest contingere«). Nachdem er an einem Beispiel demonstriert, wie sie bezüglich des Anfangstons und der Größe der folgenden Intervalle den Leser gänzlich im ungewissen lassen, wenn er nicht die Melodie bereits durch Hören kennt (nisi auditu ab alio percipias), hebt er aber auch die Vorzüge der Neumen mit beredter Überzeugung gebührend hervor und erklärt, daß sie doch nicht so ganz entbehrlich seien, weil sie dazu dienen, das Anhalten der Melodie auf einzelnen Tönen, vorkommende Triller, sowie die engere Zusammengehörigkeit oder Nichtzusammengehörigkeit zu Figuren und das Hinauf- oder Herabschleifen des Schlußtons bei gewissen Lautbildungen (!) auszudrücken, wovon die (griechischen) Kunstnoten absolut nichts anzuzeigen vermögen (Gerbert Script. I. 118: »Hae autem consuetudinariae [!] notae non omnino habentur non necessariae, quippe cum et tarditatem cantilenae et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni jungantur in unum vel destinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam literarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere«). Gerade der Umstand, daß man eine bezüglich der Einzelintonation so unbestimmte Notierungsweise vor Tonschriften unzweideutiger Tonbedeutung wie der auch damals noch nicht ganz vergessenen und jedenfalls in den vorausgehenden Jahrhunderten noch in der Praxis lebendigen griechischen Notenschrift den Vorzug gab, ist ein schwerwiegender Grund, an eine reich entwickelte melodische Gestaltung in früher Zeit zu glauben. Das bunte Figurenwerk der kirchlichen Melodien, wie wir es in dem vorausgehenden Kapitel aufgewiesen haben, aus der jeder Anschaulichkeit entbehrenden Buchstabennotation zusammenzulesen, war eine harte Aufgabe, und Umschreibungen in die eine oder die andere der oben angeführten bestimmteren Notenschriften des 10.—11. Jahrhunderts mußten daher Ausnahmen bleiben, die nur theoretischen, didaktischen Zwecken dienten. Auch die Doppelnotierung des Tonale missarum von Montpellier ist durchaus ein Lehrbuch (ein Tonarius mit ganz eingetragenen Melodien) und nicht

ein Singbuch für den praktischen Gebrauch. Alles kam doch darauf an, aus dem Gesangbuch schnell ablesen zu können, wie man die (bekannte) Melodie auf den gerade vorliegenden Text anzuwenden hatte. Es ist das allerdings ein Gesichtspunkt für die Beurteilung der Neumenschrift, der erst seit wenigen Jahrzehnten in den Vordergrund getreten ist. Möglicherweise haben die versuchten Zusammenstellungen nach derselben Melodie zu singender Texte S. 148—149 und Tafel V meiner »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (1878) den ersten Anstoß dazu gegeben, durch Untersuchung des Verhältnisses zwischen Text und Melodie, jenachdem der Text silbenreicher oder silbenärmer ist, einer idealen Sonderexistenz der Melodien auf die Spur zu kommen, wobei sich die weitere Aussicht auftat, daß vielleicht diesen Melodien, die so mancherlei verschiedenen lateinischen Texten angepaßt wurden, zuerst griechische oder auch hebräische bzw. syrische Texte untergelegen haben. Eine breitere Inangriffnahme solcher Vergleiche, wie ich sie als eventuell Erfolg verheißend angedeutet hatte, ist Dom Mocquereaus große Studie »L'influence de l'accent tonique latin et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne« in der Paléographie musicale 1892 (3. Jahrg.), welche nicht weniger als 18 verschiedene Textunterlagen zu derselben Melodie (derjenigen des Justus ut palma florebit) zusammenstellt (vgl. meine Zusammenstellung i. d. Beilage zu S. 47). Das Ergebnis ist, um es mit ein paar Worten zu sagen, für silbenreichere Texte die teilweise Zerlegung tonreicherer Melismen in ihre Elemente, vor allem eine erhebliche Vermehrung der Reperkussionen, für silbenärmere Texte die Zusammenrückung der Neumen zu reichen Gruppenneumen. Die Einschaltung ganz neuer Melodieteile, desgleichen das Ausfallen von solchen, wird man vielleicht schon als dem eigentlich herrschenden Bildungsprinzip widersprechend betrachten und einer Zeit zuweisen müssen, welcher das Bewußtsein der melodischen Identität der verschiedenen Gesänge bereits abhanden gekommen war. Weiter ergibt die Vergleichung, daß diejenigen Silben, welche bei natürlicher Deklamation die Hauptträger von Sinnakzenten sind, bei allen Textunterlagen dieselben Hauptausbiegungen der Melodie erhalten, so daß man schließen muß, daß auch ein idealer Rhythmus durch schnelleren Vortrag sich einschaltender Silbenhäufungen oder umgekehrt durch breiteren Vortrag silbenärmerer Teile gewahrt wird. Die Bedeutung eines solchen idealen Rhythmus ist von keinem geringeren als Richard Wagner in einer jeden Widerspruch ausschließenden klassischen Fassung in seiner Schrift »Oper und Drama« im zweiten Abschnitt des dritten Teiles dargelegt worden (Ges.-Ausg. IV. S. 148—160). Was da Wagner über Einhaltung regelmäßiger Zeitabstände

für die Hauptbetonungen auch beim bloßen Sprechen sagt, ist wohl geeignet, von denjenigen beherzigt zu werden, welche mit einem sogenannten »freien Rhythmus« für den gregorianischen Gesang auszukommen glauben. Ich unterlasse es hier, ein ausführliches Zitat einzurücken, verweise aber mit allem Nachdruck auf die merkwürdige Auslassung eines hervorragenden schöpferischen Genius über die das scheinbar strenger Formen sich entschlagende Schaffen leitenden Gesetze künstlerischer Gestaltung.

Treten wir mit solchergestalt frei gemachtem Blick an die Neumennotierungen heran, so werden wir weniger deren Unvollkommenheiten sehen als vielmehr ihre seltenen positiven Eigenschaften. Wir erkennen dann mit Staunen und Bewunderung, daß das unsere heutige Notenschrift so himmelhoch über alle anderen Notierungsweisen erhebende Moment der direkten Anschaulichkeit ein Erbteil der Neumenschrift ist, daß unsere Notenschrift nur eine im Laufe der Jahrhunderte konsequent ausgebaute Neumierung ist!

Also erste Vorbedingung für eine gerechte Beurteilung des Wertes der Neumen ohne Linien ist die Annahme einer beschränkten Anzahl durch direkte Überlieferung mittels Vorsingens und Nachsingens weitergegebener Melodien; nicht die Festlegung dieser Melodien in einer jeden Einzelton genau bestimmenden Notierung ist ihr Zweck, sondern vielmehr die besondere Art ihrer Anpassung auf den jedesmaligen Text. Das ist freilich ein der Grundidee von Fleischers Neumenstudien sehr fernliegender Gesichtspunkt. Der Gedanke an eine monotone Rezitation verschwindet dabei gänzlich aus dem Gesichtskreise und es rückt vielmehr das eigentlich Melismatische, der Duktus einer musikalisch frei erfundenen Melodie in den Vordergrund. Die Annahme, daß auch die Art der Verteilung der Melismen auf die verschiedenen Textunterlagen lange Zeit nicht graphisch fixiert, sondern ebenfalls nur der direkten Weitergabe durch lebendigen Vortrag überlassen geblieben wäre, ist zwar nicht ausgeschlossen aber doch sehr unwahrscheinlich. Haben die Chorleiter wirklich, wie gut verbürgt ist, mit Handbewegungen die Melodieführung angedeutet, so werden doch zweifellos sie sich dabei graphisch fixierter Vorlagen bedient haben. Daß nicht auch jedem Chorsänger ein Buch mit solchen Notierungen zur Verfügung stand, ist dagegen selbstverständlich, schon wegen der Kostbarkeit der Singbücher. Der Chor lernte in der Singschule die Melodien, und auch die vielen Texte mußte er auswendig wissen; beim jedesmaligen Vortrage aber sorgte der cheironomierende Chorleiter dafür, daß die Textunterlegung in der für den Fall gebotenen Weise durchgeführt wurde. Dafür war aber mit einer beschränkten Zahl von Zeichen wohl auszukommen.

Tatsächlich ist denn auch die Zahl der eigentlichen Elemente der Neumenschrift nur eine kleine; da sind zunächst die zweifellos mit Recht auf die Akzente der alexandrinischen Grammatiker zurückgeführten, jedenfalls in der Idee mit denselben übereinstimmenden Zeichen für Einzeltöne:

/ oder / ╿╿ Virga, Virgula s. v. w. ein höherer Ton (Accentus acutus, προσῳδία ὀξεῖα) und

\ oder – • ◆ (Virga jacens, Jacens) Punctus s. v. w. ein tieferer Ton (Accentus gravis, προσῳδία βαρεῖα).

Diese beiden Zeichen haben aber die Bedeutung von höher oder tiefer zunächst nur, wo sie direkt nebeneinander auftreten, also in den Folgen

/. oder /_ (Virga subpunctis) und
./ oder _/ (Virga praepunctis),

sei es als Einzelzeichen über zwei einanderfolgenden Silben oder auch als Andeutung eines auf eine Silbe auszuführenden Melisma. Schon für eine ansteigende oder absteigende Folge dreier Töne reicht aber diese Unterscheidung nicht mehr ganz aus und wird die relative Höhenstellung zweier Punkte gegeneinander zu Hilfe genommen:

./ oder _./ (Scandicus, Salicus, Virga praebipunctis) drei Töne in steigender Folge,

/. oder /. (Climacus, Virga subbipunctis) drei Töne in fallender Folge.

Hier bedeutet bereits der eine Punkt einen höheren Ton als der ihm vorausgehende oder folgende und ist es dabei unerläßlich, die aufsteigende oder absteigende Folge direkt durch die Stellung der Punkte anschaulich zu machen; dasselbe Mittel muß zur Anwendung kommen, wo noch mehr Punkte einer Virga vorausgehen oder folgen:

..·/ (Virga praetripunctis) 4 Töne in aufsteigender Folge	...·/ (Virga praediatessaris) 5 Töne in aufsteigender Folge
/·.. (Virga subtripunctis) 4 Töne in absteigender Folge	/·... (Virga subdiatessaris) 5 Töne in absteigender Folge;

auch sogar mit fünf Punkten vor oder nach der Virga (Virga praediapentis, Virga subdiapentis). Verbindungen von zwei oder mehr ihrer Höhenstellung nach unterschiedenen Punkten mit einer Virga kommen aber nur als Melisma auf derselben Silbe in Betracht.

Stehen über mehreren einander folgenden Silben Punkte oder auch Virgen, so geben dieselben nach Ausweis der Monumente keinen Aufschluß mehr über ihre relative Höhenlage und werden in der ersten Periode der Neumenschrift (vor Aufkommen der Neumes à hauteur respective) nicht durch verschiedene Höhenstellung unterschieden; nur der Wechsel zwischen Virga und Punkt deutet immer auf tiefer und höher. Höchstens läßt sich für Anfänge in tiefer Lage die Bevorzugung des Punkts für den ersten Ton und für Anfänge in hoher Lage die Wahl der Virga konstatieren. Aber z. B. kann das Auftreten einer längeren Reihe von Virgen als Einzelzeichen über einander folgenden Silben ebensogut ein Stillstehen auf derselben Tonhöhe als eine ansteigende Folge bedeuten. Hierin zeigt sich recht deutlich, daß der eigentliche Gang der Melodie als bekannt vorausgesetzt ist.

Zu den aufgezählten Kombinationen von Punkten mit Virgen kommen noch weiter

.⁄. (Virga conpunctis) hinauf und wieder herab	⁄ .⁄ (Punctus convirgis) herab und wieder hinauf
. ⁄ . (Virga conbipunctis) 2mal aufwärts und 2mal abwärts	. . ⁄ . . (Virga contripunctis) 3mal steigend und 3mal fallend;

auch vier oder fünf Punkte vor und nach der Virga (Virga condiatessaris, condiapentis) und ungleiche Zahlen der vorausgeschickten und nachfolgenden Punkte. Doch sind statt dieser durch Einzelpunkte und Virgen ausgedrückten Melismen auf eine Silbe, welche die spätere römische Choralnote als »Konjunkturen« von den »Ligaturen« unterscheidet, die mehrere Töne bedeutenden in einem Zuge geschriebenen Zeichen weitaus gebräuchlicher; ja ich möchte sagen, daß erst in diesen gekrümmten Linien, welche die Tonbewegung nachmalen, die eigentliche Neumenschrift, die cheironomische Neumierung ihre Wurzeln hat, da ja doch eine von Silbe zu Silbe ansteigende Tonbewegung durch in gleicher Linie stehende Virgen bezeichnet jeglicher Anschaulichkeit entbehrt (s. oben). Den eigentlichen Kern der Neumenschrift bilden tatsächlich durch Kurven, wie sie wohl der cheironomierende Dirigent mit der Hand in der Luft gezeichnet haben mag, ausgedrückte Melismen, deren einfachste Formen die dem Zirkumflex und Antizirkumflex verglichenen beiden Neumen bilden:

_/ oder J (Pes, Podatus) = ein steigendes Intervall
∧ oder ∩ (Clinis, Clivis, Clivus, Flexa) = ein sinkendes Intervall,

welche wiederum beide zunächst über die Tonhöhe des ersten der

beiden auf dieselbe Silbe zu singenden Töne gar nichts aussagen, sondern nur bestimmen, daß das auf die betreffende Silbe zu singende Melisma ein steigendes (Podatus) oder fallendes (Flexa) ist, aber wiederum durchaus unbestimmt lassen, wie groß das Intervall der Steigung oder des Falles ist. Die in diesen beiden Urformen sich aussprechende Tendenz der Forderung der auf dieselbe Silbe zu singenden Töne durch ein ihre relative Höhenlage ungefähr (als höher oder tiefer) andeutendes Zeichen führt auch weiter zu ähnlicher graphischen Veranschaulichung der Tonbewegung durch drei und mehr Töne mittels einer mehrmals umgebogenen Linie, zunächst zu den dreitönigen Melismen:

_/\ oder ∽ (Torculus, Pes flexus) erst aufwärts, dann abwärts, und
/V oder ~ (Porrectus, Flexa resupina) erst abwärts und dann abwärts,

und weiter zu den viertönigen:

∽/ oder /V (Torculus resupinus) auf — ab — auf, und
/V\ oder /\∩ (Porrectus flexus) ab — auf — ab,

und kann noch weiter gesteigert werden; doch wird im Interesse leichterer Übersichtlichkeit die Verbindung von mehr als drei Tönen in einem Zug im allgemeinen gemieden und vielmehr die Abwechslung mit »Konjunkturen«, das Einstreuen von Punkten bevorzugt:

_/· (Pes subpunctis) hinauf — herab
_/·. (Pes subbipunctis) hinauf — herab — herab
/V· (Porrectus subpunctis) herab — hinauf — herab
.·/V (Porrectus praebipunctis) auf — auf — ab — auf, usw.

Alle weiter möglichen derartigen Kombinationen sind ja leicht verständlich und auch die Namen leicht zu konstruieren; ich will nicht unterlassen, wenigstens anzumerken, daß die Wichtigkeit, mit welcher diese Namen und Zeichen demonstriert werden, vielfach an Koketterie oder Charlatanismus streift. Das Prinzip ist aber so einfach, daß es sich nicht verlohnt, darüber viele Worte zu machen, und auch die Abweichungen im äußeren Aussehen dieser Neumen, jenachdem eine zierliche Kursivschrift oder eine scharfkantige Fraktur die Formen gestaltet, erfordern keine Demonstration. Wohl aber bedürfen neben diesen die Einzeltöne durchaus koordinierenden Neumen einige weitere gesonderter Betrachtung, welche spezielle Vortragsmanieren oder Dehnungen anzeigen. Es sind das:

w (Quilisma, Tremula, Vinnola) eine Art Pralltriller oder Bebung, meist beim aufsteigenden Halbtonschritt)

ᴗ (Epiphonus [Hemiphonus], Gnomo, Pes semivocalis) Schleifton nach oben (Plica ascendens)

/' (Cephalicus, Clivis semivocalis) Schleifton nach unten (Plica descendens).

Diese beiden letzten Zeichen, die auch am Ende drei- oder mehrtöniger Neumen vorkommen und dann leicht übersehen werden z. B.:

/ᴗ (Porrectus semivocalis) ein Porrectus, dessen letzte Note nur Schleifton ist

.ᴗ (Scandicus semivocalis) ein Scandicus, dessen letzte Note nur Schleifton ist

ρ (Ancus, Climacus semivocalis, Climacus sinuosus), wo die starke Einkrümmung den abwärts verschleiften dritten Ton anzeigt

ᴗ ein Torculus mit einem vierten nach unten verschleiftem Tone,

fordern als letzte Tongebung einen nicht bestimmt und fest wie die anderen angegebenen, sondern nur durch eine Art Portament leicht verschleiften höheren oder tieferen Ton; da bereits Hucbald es für einen Vorzug der Neumenschrift erklärt, daß sie eine Wendung der letzten Note nach oben oder nach unten anzeigen könne, so scheinen diese Schleiftöne, welche Guido von Arezzo Voces liquescentes nennt, zum alten Bestande der Gesänge zu gehören. Doch läßt sich erweisen, daß dieselben für anderweit an der gleichen Stelle identischer Melodien stehende auf die gewöhnliche Weise geforderte Töne eintreten und nicht etwa eine weitere Extrazutat sind*). Nach den durch zahlreiche Beispiele belegten Nachweisen Schubigers, Dom Pothiers und Dom Mocquereaus finden sie normal da ihre Stelle, wo der Text mehrere Konsonanten nacheinander bringt, besonders wenn der erste ein Liquida ist und daher die breitere Aussprache ein stummes e einfügt (z. B. pal[e]ma, sowie auf Diphthongen und vor j zwischen zwei Vokalen [ejus]. Die Frage der normativen Gültigkeit dieser Unterscheidungen, mit der sich die zweite Studie Dom Mocquereaus über die Akzent-Neumen im 2. Bande der Paléographie musicale sehr eingehend beschäftigt (Les neumes-accents liquescents), ist schließlich eine interne, den speziellen praktischen Gesangsvortrag angehende, die wir auf sich beruhen lassen können. Doch sei gleich bemerkt, daß unter den Namen Plica ascendens und Plica descendens die Schleiftöne nicht

*) Guido, Micrologus Cap. XVI (Schluß) stellt es als ziemlich belanglos hin, ob man die Schleiftöne lieber voll gibt oder nicht: »Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet«.

nur in die Notierung neuentstehender weltlicher Monodien des 12.—14. Jahrhunderts übergingen, sondern auch in der Mensuralnotenschrift bis gegen 1400 eine bedeutsame Rolle spielen; nur schwindet allmählich ihre Bedingtheit durch phonetische Umstände wie die angedeuteten Lautkombinationen.

Endlich enthält die Neumenschrift auch ein Element, welches etwa den Sinn der Fermate hat, nämlich eine (je nach den Umständen verschieden zu bemessende) Dehnung, ein momentanes Innehalten auf einem Tone. Dasselbe besteht ganz einfach in der Verdopplung oder auch Verdreifachung des betreffenden die Tongebung markierenden Zeichen, am häufigsten in der Gestalt zweier oder dreier dicht zusammengedrängten Virgen, aber auch nicht selten in der Gestalt des doppelten oder dreifachen Apostrophs (das wohl als doppelter Punkt gedacht ist) und besonders bei Schlüssen häufig in einem ᵛᵛ artigen Zuge mit oder ohne Anstrich und einem untergestellten Punkte, dann zugleich als Virga subpunctis (ein abwärts gerichteter Schritt) zu verstehen mit Dehnung der vorletzten Note:

ᑊᑊ oder ᑊᑊ (Bivirga) ᑊᑊᑊ (Trivirga) = Dehnung, Stillstand
,, (Distropha) ,,, (Tristropha) = Dehnung, Stillstand
ᵛᵛ. (Pressus minor) oder /ᵛᵛ. (Pressus major) = Dehnung mit folgendem Schritt abwärts.

Auch das Dehnungszeichen ist in die spätere Choralnotierung neuerfundener Weisen (geistlicher und weltlicher) übergegangen (Verdoppelung des Notenkörpers als ▪▪, ▪▪ oder auch ◆◆ und ◆◆ usw.), ein schwerwiegendes Indizium für deren im übrigen durchaus immensurale Natur. Alle diese die Dehnung anzeigenden Verdoppelungen treten nun aber auch innerhalb von Gruppen-Neumen auf z. B. als Verdoppelung der Virga zwischen steigenden und fallenden Punkten oder auch als Verdoppelung der ersten oder letzten Note einer in einem Zuge geschriebenen zwei- oder dreitönigen Neume:

.·//·. (zweimal steigend, Stillstand, zweimal herab)
/V/·. (ab, auf, Stillstand, zweimal herab)
J/ (hinauf, Stillstand, herab)
Jᵛᵛ. (hinauf, Stillstand, herab) usw. usw.

Eine Verbindung eines Verdoppelungszeichens mit einer Plica descendens wäre nach Dom Pothier der Oriscus ᓚ z. B.:

∽ᓚ (auf, ab, Stillstand, dann Schleifton nach unten).

Nach einer neuerdings aufgekommenen Ansicht enthielte die Neumenschrift, wenigstens in einigen der ältesten St. Gallener Anti-

phonarien noch weitere Dehnungszeichen. Soviel mir bekannt, ist der Jesuitenpater A. Dechevrens derjenige, welcher dieselben zuerst aufgewiesen und auf sie eine geradezu mensurale Lesung der Neumen aufgebaut hat; die Neumentheorie Dom Mocquereaus in der Paléographie hat aber von Dechevrens' Idee Notiz genommen und das neue Dehnungszeichen anerkannt, wenn auch ohne damit zu einer taktmäßigen Ordnung der Töne fortzuschreiten. Dies früher gänzlich unbekannte, z. B. auch von Dom Pothier noch nicht erwähnte Zeichen ist ein ganz kleiner horizontaler oder auch leicht geneigter Strich an den oben aufgewiesenen Neumenzeichen z. B.:

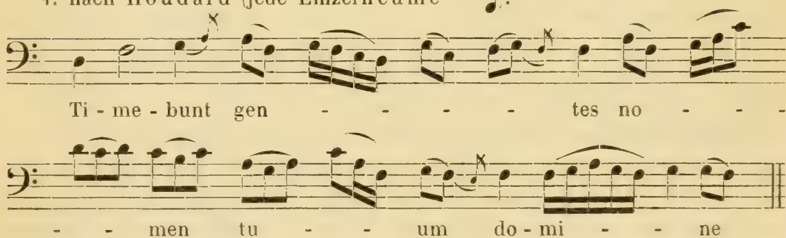
/ (Virga mit Längezeichen)
J (Pes mit Längezeichen)
ก (Clinis mit Dehnung beider Töne)
_/ (Pes mit Dehnung beider Töne) usw.

Die Deutung dieses Strichs als Dehnungszeichen stützt Dechevrens auf das berühmte 15. Kapitel von Guidos Micrologus, eine sehr merkwürdige Anleitung zur Komposition neuer Melodien (De commode componenda modulatione), aus der man wohl überhaupt mehr Aufschlüsse über die Jahrhunderte vor Guido komponierten Kirchengesänge hat ableiten wollen, als zu verantworten ist. Was darin über die rhythmischen Wertverhältnisse der Töne, über Kongruenz zwischen Ansteigen und Fallen, Entsprechen der Längen korrespondierender Melodieglieder, über Nachbildung der Motive usw. gesagt wird, ist alles sehr plausibel, beschäftigt sich aber in keiner Weise mit der Erklärung der alten Melodien, sondern will zur Erfindung neuer Gesänge anleiten. Die Stelle, mit der Dechevrens mensurale Deutung steht oder fällt, lautet: »Opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, ut aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant id est varium tenorem, quem aliquotiens litterae virgula plana apposita significat«. Selbst wenn man annimmt, daß Guido hier von einem Horizontalstrich beim Neumenzeichen spricht (was wohl zwänge, statt ‚litterae' vielmehr ‚ligaturae' zu lesen), würde es sich doch lediglich um das Quilisma handeln (Tremula, ein Halten mit wechselnder Tonhöhe, also ein langer Triller, vgl. die longi flores des Hieronymus du Moravia bei Coussemaker Script. I. 91). Viel wahrscheinlicher ist aber, daß Guido überhaupt mit virgula plana litterae opposita ganz einfach den üblichen Längestrich über dem Vokal meint. Wo bliebe auch der ‚tenor ultimae vocis', wenn in der Weise wie Dechevrens doziert z. B. der Pes je nach der Schreibweise einen Trochäus, Iambus, Spondeus oder Pirrhichius bedeutete? Wie trotz der Ablehnung solcher fortgesetzten Unterscheidungen

von Längen und Kürzen nach der Gestalt der Neumenzeichen doch ein veritabler Rhythmus aus der Neumierung herausgelesen werden kann und zwar einer, auf den auch Guidos Ideal der Korrespondenz zwischen aufsteigender und absteigender Tonbewegung und von der gleichen Dauer der größeren Melodieabschnitte vollkommen paßt, und der auch den Wechsel zwischen Notenwerten normaler, verdoppelter und verkürzter Dauer aufweist, habe ich im achten Kapitel an zahlreichen Beispielen aufgezeigt.

Um wenigstens einen ungefähren Begriff zu geben, wie stark die Divergenzen der rhythmischen Deutung der Neumen bei den verschiedenen genannten Auslegern sind, folgen hier die beiden ersten Distinktionen des Responsorium graduale Timebunt gentes (Dom. III post Epiph.) in Umschreibung in gemessene Notenwerte nach den Prinzipien Houdards, Dechevrens', Dom Mocquereaus (soweit bis jetzt zu schließen) und meinen eigenen:

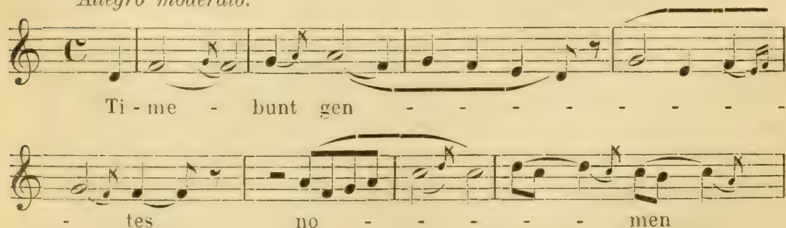
1. nach Houdard (jede Einzelneume = ♩.).

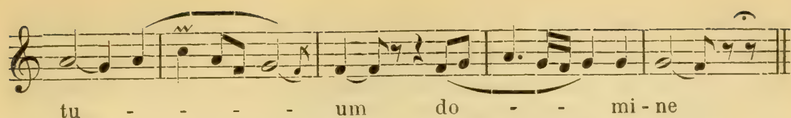


2. nach Dom Mocquereaus bisheriger Schreibweise (jeder nicht verlängerte Ton = ♪, die kleineren Noten sind Schleiftöne).



3. nach P. A. Dechevrens (Études de science musicale III. S. 403).
Allegro moderato.





4. nach den von mir im 1.—2. Kapitel entwickelten Prinzipien.



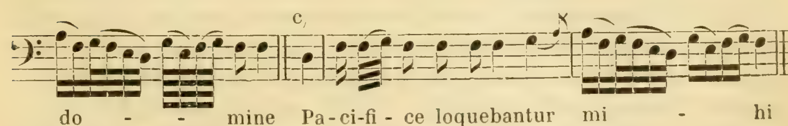


Das letzte Beispiel bestätigt in meiner Lesung durchaus unsere früheren Erfahrungen (vgl. die 14 Varianten des Justus ut palma, in der Beilage zu S. 47): nach ein paar breiten Tönen (im ersten Takt) reiche, uns heute überreich scheinende Melismen (im zweiten Takt) und in der ganzen zweiten Distinktion reichere Melodik, doch ohne Überladenheit. Als Melodiekern tritt deutlich heraus:



Auch der Vergleich anderer Textunterlagen zu dieser Melodie bestätigt die früheren Ergebnisse: Wegfall des d, wo eine betonte Silbe beginnt (vgl. das ‚Misit dominus' Dom. II p. Epiph., Cod. St. Gall. 339, Paléogr. mus. I, pag. 20), Eintritt von Reperkussionen statt der langen Noten bei wachsender Silbenzahl (‚Discérne causam méam' Feria IV p. Dom. Pass., St. Gall. 339 pag. 60; ‚Pacífice loquebantur míhi' Feria VI p. Dom. Pass., St. Gall. 339 p. 62):





Ich will nicht verschweigen, daß die Tradition dieser Melodie in ihren verschiedenen Verwendungen stärkere Abweichungen aufweist,

die wenigstens zum Teil als Verderbungen angesehen werden müssen, werde aber darum nicht das Gebiet der Emendationen betreten, sondern muß hiermit die Untersuchungen über die immanente Rhythmik der gregorianischen Melodien beschließen. Wieweit die bevorstehenden Übertragungen der Benediktiner von Solesmes etwa sich den hier entwickelten Prinzipien nähern werden, muß natürlich abgewartet werden; bleiben sie ohne Veränderung bei der oben angedeuteten bisherigen Art der Umschreibung, so wird die Frage damit nicht gelöst scheinen, sondern der Streit der Meinungen wird sich weiter fortsetzen. Sowohl die Leseweise Houdards als diejenige von Dechevrens und auch die bisherige der Benediktiner von Solesmes (welche z. B. auch Pierre Aubry in »Le rhythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge« [1903] festhält) ergeben viel zu starke Entstellungen der als identisch evidenten Melodien je nach dem jedesmaligen Texte, als daß sie Anforderungen zu befriedigen vermöchten, welche die musikalische Ästhetik zu stellen ein zweifelloses Recht hat.

§ 33. **Hucbalds Dasia-Notierung. Lateinische Buchstabentonschrift. Die Intervallzeichen des Hermannus Contractus. Neumes à hauteur respective.**

Schon im 9.—10. Jahrhundert stoßen wir auf die Anfänge einer kritischen Literatur, welche die Verläßlichkeit der Überlieferung der alten Melodien in Frage zieht. Die Schematisierungsversuche des Aurelianus Reomensis, sowie der Verfasser des ältesten Teils der Alia musica und des von Odo überlieferten alten Traktats über die Kirchentöne (vgl. S. 56) führten schnell zur Erkenntnis von mancherlei Widersprüchen, wie Überschreitung des als normal angegebenen Umfangs, Einführung chromatischer Töne (zunächst nur *b* statt *h*), welche den Kirchenton verleugnen usw. Hucbald, Regino, Odo beschäftigen sich bereits ausführlich mit der Frage der Korrektheit einzelner Lesarten und unter dem Namen des Guido von Arezzo haben wir ein Tractatus correctorius multorum errorum qui fiunt in cantu Gregoriano multis locis (Gerbert, Script. II. 50 ff). Die noch für den Verfasser der in den Kreis der Hucbald-Schriften gehörigen Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis durchaus selbstverständliche Verlegung der einzelnen Gesänge in eine bequeme oder dem besonderen Charakter der Gelegenheit entsprechenden Tonlage (Gerbert Script. I. 227) scheint allmählich abgekommen zu sein und statt dessen eine Transposition der Notierung ganzer Gesänge oder einzelner Teile von solchen (!) stattgefunden zu haben. Die gediegene Arbeit Gustav Jacobsthals »Die chromatische

Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche« (1897) beschäftigt sich sehr eingehend speziell mit diesen Fragen und führt daher am zweckmäßigsten in diese Literatur ein. Hält man fest, daß die Darstellung sämtlicher Kirchentöne innerhalb des Schemas der Grundskala (gerade so wie bei den alten Griechen die Demonstration der Oktavengattungen innerhalb des Systema teleion ametabolon) lediglich dem pädagogischen Zwecke der bequemeren Lehre der verschiedenen Stellung der Halbtöne diente, eigentlich aber für sämtliche Töne dieselbe Mittellage gemeint ist (mit den erforderlichen die Transposition bewirkenden Erhöhungen oder Erniedrigungen einzelner Töne), so verschwindet der scheinbar große Unterschied der Tonlage des plagalen Protus (*A*—*a*) und des authentischen Tetrardus (*g*—*g'*) und sowohl die klanglose Tiefe jenes als die schreiende Höhe dieses (bis in die zweigestrichene Oktave!) rücken etwa um eine Quarte nach der Mitte zu. Es sollte doch für Neuausgaben der alten Gesänge dieser Gesichtspunkt, dessen Richtigkeit außer jedem Zweifel steht, ernsthaft in Frage gezogen werden. Wenn auch Bedenken, die man ehren muß, der Basierung auf die antike griechische Mittelskala *e*—*a*—*e'* entgegenstehen, so würde doch, da gerade diese Skala ja unter den Kirchentönen fehlt (vgl. S. 55) die Basierung auf die Oktave *d*—*d'* alle solche Bedenken überwinden. Das Ergebnis würde sein die Notierung der acht Töne als:

1. auth.:	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	***h***	***c'***	***d'***
1. plag.:	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	***b***	***c'***	***d'***
2. auth.:	***d***	***es***	***f***	***g***	***a***	***b***	***c'***	***d'***
2. plag.:	***d***	***es***	***f***	***g***	***as***	***b***	***c'***	***d'***
3. auth.:	***d***	***e***	***fis***	***gis***	***a***	***h***	***cis'***	***d'***
3. plag.:	***d***	***e***	***fis***	***g***	***a***	***h***	***cis'***	***d'***
4. auth.:	***d***	***e***	***fis***	***g***	***a***	***h***	***c'***	***d'***
4. plag.:	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	***h***	***c'***	***d'***

Freilich muß ja aber die Hoffnung als ausgeschlossen gelten, daß die durch die falsche Annahme der gemeinten effektiven hohen Lagen der authentischen und der tiefen Lagen der plagale Töne früh veranlaßten Transpositionen jemals ganz rückgängig gemacht werden könnten und eine Wiederherstellung der ursprünglichen Melodien ganz erreichbar wäre.

Angesichts der zwei die Tradition der Melodien bedrohenden Gefahren: der gänzlichen Unbestimmtheit der Neumen bezüglich der Größe der Intervalle und der einreißenden Transposition ganzer Melodien oder doch von Teilen derselben wegen zu hoher oder zu

tiefer Lage, ist es gewiß nicht verwunderlich, daß denkende Musiker früh versuchten, durch Aufstellung bestimmterer Notierungsweisen einem schnellen weiteren Verfalle entgegenzuwirken. Der erste derselben scheint Hucbald gewesen zu sein, dessen Dasia-Notierung zwar sehr gut gemeint war und durch Aufbau auf das Verhältnis der Finales der vier Kirchentöne auch den speziellen Verhältnissen sich anpaßte, aber leider durch die grotesken, unbequem zu schreibenden Figuren der neuen Zeichen und ihre allzugroße Ähnlichkeit untereinander dem Bedürfnis schneller Lesbarkeit in keiner Weise gerecht wurde. Dazu kommt, daß Hucbald in spezieller Rücksicht auf seine Theorie des Quintenorganums für die Bedeutung der Tonzeichen von der strengen Diatonik abwich und die Ordnung so bestimmte, daß in vier bzw. fünf je eine Quinte voneinander abstehenden Lagen sich die Zeichen verwandter Form entsprachen:

Residui:	[Dasia-Zeichen]	= ***h cis′***
Excellentes:	[Dasia-Zeichen]	= ***e fis g a***
Superiores:	[Dasia-Zeichen]	= ***a h c d***
Finales:	[Dasia-Zeichen]	= ***d e f g***
Graves:	[Dasia-Zeichen]	= ***G A B c***

Ob Hucbald auch außerhalb des Organum die betreffenden Zeichen im Sinne von *B*, *fis* und *cis′* gebrauchte, wissen wir nicht; aber auch wenn er es nicht tat, war diese Art Tonbezeichnung doch allzu schwerfällig, um allgemeineren Anklang zu finden. Da aber, wie es scheint, bereits zu Hucbalds Zeit, vielleicht gar durch ihn selbst, die lateinische Buchstabennotierung mit *A*—*P* (vgl. meine Gesch. d. Musiktheorie S. 43) aufkam, so ist das schnelle Wiederverschwinden dieses unglücklichen Ansatzes zu einer neuen Notenschrift gewiß begreiflich. Zweifellos steht fest, daß im 10. Jahrhundert eine Instrumentalnotierung (für Orgel, Rotta usw.) mit den ersten Buchstaben des Alphabets im allgemeinen Gebrauch war und zwar zuerst nördlich der Alpen. Die ursprüngliche Bedeutung der Tonbuchstaben war *A B C D E F G A* = *c d e f g a h c′* (vgl. W. Christ, Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner [1870] S. 47, Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité I. [1875] S. 439 und Riemann, Studien zur Gesch. d. Notenschrift [1878] S. 28 ff. und 291 ff.). Die dem jetzigen *h* entsprechende *G*-Stufe war variabel und hatte für *b* ein besonderes Zeichen (*g* minus oder *S* [synemmenon]). Doch hat anscheinend schon Odo von Clugny neben diese sich längere Zeit haltende Bedeutung der

Tonbuchstaben eine neue, dem griechischen System angepaßte gestellt, in der A unser groß *A* ist:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g $\overset{a}{a}$

Zu beachten ist aber, daß auch bereits der merkwürdige altertümliche Traktat De octo tonora (Gerbert Script. I. 245) die Tonnamen in gleichem Sinne gebraucht, was Odos Autorschaft für die neue Bedeutung in Frage stellt und deren Alter eventuell erhöht (Odo starb 942). Bei einem so hohen Alter der Buchstabentonschrift, deren durch Guido bewirkte Verschmelzung mit der Neumenschrift schließlich die moderne Notenschrift ergab, ist es wohl verständlich, warum der Reichenauer Mönch Hermannus Contractus, Graf von Vehringen (gest. 1054), nicht mit dem Versuche reüssierte, an die Stelle der Neumenschrift eine Tonbezeichnung zu setzen, welche nur das ausdrückte, was die Neumenschrift fraglich ließ, die Intervalle der Tonhöhenveränderung (mit großen oder kleinen Buchstaben):

> *e* = aequat (Einklang); *s* = semitonium (Halbton), *t* = tonus (Ganzton), *ts* = tonus cum semitonio (kleine Terz), *tt* = ditonus (große Terz), *d* = diatessaron (Quarte), *δ* = diapente (Quinte), *δs* = diapente cum semitonio, *δt* = diapente cum tono), *δd* = diapente cum diatessaron (Oktave), und zwar sämtliche Schritte aufwärts, sofern nicht ein Punkt (z. B. *ts.*) das Gegenteil anzeigte.

Ein paar Beispiele mit Neumennotierung und beigeschriebener Intervallnotierung befinden sich in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (vgl. David und Lussy, Histoire de la notation musicale [1882] S. 76). Solche Paraphrasierung der Neumen mit einer bestimmten Notation (vgl. das S. 93 über das Antiphonar von Montpellier Gesagte) war zwar etwas umständlich, aber wenigstens für Studienzwecke und theoretische Erörterungen brauchbar. Da aber schon um 1026 Guido von Arezzo die Neumen auf Linien mit vorgezeichneten Schlüsselbuchstaben gesetzt hatte, so kam freilich der Fortschritt post festum.

Auch der Versuch, durch die relative Höhenstellung der Neumen und schließlich durch Auflösung aller mehrstimmigen Neumen in lauter Punkte mit strenger Einhaltung verschiedener Abstände je nach der Stufenzahl der Intervalle der Neumenschrift die letzte Unbestimmtheit zu nehmen, kam zu spät, nämlich erst ungefähr um die Zeit von Guidos Reform. Es ist daher zu verwundern, daß immerhin Beispiele in größerer Zahl für dieses Durchgangsstadium aufweisbar sind (vgl. Coussemaker, Hist. de l'harmonie au

moyen âge [1852] Tafel XII—XXII und die zahlreichen Spezimina im 2.—3. Jahrgange der Paléographie musicale [Justus ut palma]); da unter denselben auch bereits die bequem orientierende *f*-Linie auftaucht, so bleibt schließlich als eigentliche Tat Guidos nur die Vervollständigung des Liniensystems übrig und die Rückkehr von den die Augen ermüdenden Einzelpunkten zu den mehrere Töne zu einem Zuge verbindenden Neumen, deren hohe praktische Bedeutung wir ja erkannt haben.

§ 34. Die byzantinische Neumenschrift.

Leider haben die historischen Untersuchungen über die Neumenschrift bisher nur wenig oder nichts ergeben für die Aufweisung einer gemeinsamen Wurzel der abendländischen und der morgenländischen Neumen. Es scheint aber fast, als ob seitens der kirchlichen liturgischen Historiker bisher noch keine ernstlichen Versuche gemacht worden wären, einen solchen Zusammenhag zu erweisen, obgleich doch die orientalische Provenienz der Neumenschrift, wir wir sie im Abendlande seit dem 8.—9. Jahrhundert kennen, schon wegen der griechischen Namen vieler Zeichen als zweifellos gelten muß. Die Zahl der bisher bequem erreichbaren Denkmäler byzantinischer Neumierungen ist bedauerlicherweise bisher nur klein, und noch mehr ist zu bedauern, daß dieselben kein hohes Alter haben (15. Jahrh.). Doch wird man nicht mit Fleischer (Neumenstudien 3. Teil, »Die spätgriechische Tonschrift« 1904) daraus schließen dürfen, daß diese Notierungsweise erst im 14. Jahrhundert aufgekommen wäre. Fleischers Aussagen sind übrigens voller Widersprüche; einerseits konstatiert er das Vorhandensein ungezählter (!) aus dem 11.—13. Jahrhundert herrührender griechischen Neumenhandschriften der Basilianer in Süditalien, aus deren Zeichen sich durch »langsame, ziemlich genau verfolgbare Übergangsformen hindurch« die spätmittelalterliche Neumation zu einer »sehr komplizierten und minutiösen neuen Tonschrift entwickelt« habe, andererseits stellt er aber (auf derselben Seite!) in Abrede, daß die älteren die ursprünglichen Formen der späteren seien und unterläßt daher jedes Eingehen auf jene. Doch hat er wenigstens den dankenswerten Versuch gemacht, für die »späteren« Formen aus den sogenannten Papadiken, kurzen, leider allzu kurzen Abhandlungen, welche die einzelnen Zeichen aufzählen, klassifizieren und erklären (?), den Schlüssel zu geben. Die Schriften P. J. Thibauts über byzantinische Notierung datieren die neueren Formen der byzantinischen Neumen zurück ins 13. Jahrhundert (Johannes Kukuzeles) und erklären dieselben für eine Bereicherung einer

älteren, der sogenannten »hagiopolitischen« des Johannes Damascenus (700—760). Leider macht Thibaut aber keinen Versuch der Erklärung der Zeichen. Allerdings sind aber die Aufschlüsse der Papadiken (Instruktionsbücher für die Sänger) teilweise so seltsamer Natur, daß bis heute wohl jeder Bedenken getragen hat, sie wörtlich zu nehmen. Fleischer hat das gewagt und ist damit wenigstens zu einer Deutung der die Intervallschritte der Melodie anzeigenden Neumen (Σημεῖα ποσότητος) gekommen. Daß dieselbe überall das Rechte trifft, möchte ich einstweilen noch nicht verbürgen. Einige obzwar durch wörtliche Übersetzung der Papadiken sich ergebende Bestimmungen erscheinen doch geradezu unbegreiflich, so vor allem die Annullierung eines Zeichens durch ein zweites, das allein gelten soll — Fälle, die überaus häufig sind und die Beischrift des einen Zeichens gänzlich zwecklos erscheinen lassen. So soll jedes Intervallzeichen seine Bedeutung verlieren durch ein übergeschriebenes Ison (Zeichen des Einklangs), desgleichen soll das Zeichen eines fallenden Intervalls bedeutungslos werden, wenn es über dem Zeichen eines steigenden Intervalls steht, das Zeichen eines eine Stufe steigenden oder fallenden Intervalls soll ebenso bedeutungslos werden vor einem eine Terz oder Quarte in derselben Richtung bedeutenden usf.

Die übereinstimmend in den von Gerbert »De cantu et musica sacra« II. Taf. VIII, Gardthausen »Beiträge zur griechischen Paläographie« (1880) VI. S. 15, und Fleischer »Neumenstudien« III mitgeteilten Papadiken gebrauchten Ausdrücke für das Aufheben der Intervallbedeutung ist κυριεύεσθαι »beherrscht werden«, nur für die Verbindung mit dem Ison ist es ἄφωνα γίγνεσθαι (Intervall = 0). Sowohl die Seltsamkeit einer solchen Aufstellung einer Menge von Zeichenkombinationen, die nichts gelten sollen, als die auffallend geringe Zahl von Melismen, welche die Übertragung nach solchen Bestimmungen zeigt, muß Anlaß geben, nach einer anderen Deutung zu suchen. Sollte vielleicht das κυριεύονται nur auf den Vortritt des oberen Zeichens vor dem unteren deuten, wo es sich um die Superposition von Intervallzeichen gegensätzlicher Richtung handelt? (Daß superponierte Intervalle gleicher Richtung addiert werden, ergeben die Tabellen mit Bestimmtheit). Dann würde gewiß auch das Ison nicht das untergeschriebene Zeichen aufheben, sondern ebenfalls nur dem aphonen Intervall, dem Einklange, den Vortritt geben. Sehr richtig findet man bei Fleischer nicht mehr die früher vielfach aufgestellte Behauptung, daß die Zeichen dieser Notierungsweise aus je einem σῶμα und einem πνεῦμα zusammengesetzt seien, welche erst zusammen eigentliche Tonzeichen bildeten; die Papadiken ergeben nämlich nur, daß die Zeichen für steigende und fallende Sekund-

schritte (melodische Intervalle) σώματα heißen und die für Terzschritte und Quintschritte (Sprünge) πνεύματα. Für die Quarte, Sexte, Septime und Oktave gibt es nicht besondere Zeichen, sondern dieselben werden durch Superpositionen z. B. Terz + Sekunde = Quarte hergestellt. Die Intervallzeichen sind:

1. Σώματα (Sekundschritte).

a) steigend: ’Ολιγον ὀξεῖα πετασθή κούφισμα πελασθόν

b) fallend: ἀπόστροφος δύο ἀπόστροφοι συνδεσμοί

2. Πνεύματα (Sprünge).

a) steigend: κέντημα (Terz) ὑψήλη (Quinte)

b) fallend: ἐλαφρόν (Terz) χαμιλή (Quinte)

Intervallbedeutung haben nach den Tabellen auch die weder zu den σώματα noch zu den πνεύματα gezählten Zeichen:

\\ δύο κεντήματα = ein steigender Sekundschritt und zugleich ein repercussio bzw. eine Verlängerung (wie die Bivirga).

- ἀποῤῥοή = eine Terz abwärts (Plica descendens: τοῦ φάρυγκος σύντομος κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς φωνὴν ἀποπτύουσα, fast wörtlich die Definition der Plica durch den pseudonymen Aristoteles bei Coussemaker Script. I. 273).

Ein Halten bedeuten außer den δύο κεντήματα auch die μεγάλαι ἄργιαι:

// διπλῆ /ι κράτημα und δύο ἀπόστροφοι

von denen aber nur die letzte zugleich Intervallbedeutung hat (fallender Sekundschritt).

Diese Zeichen bilden den eigentlichen Kern der Notenschrift. Alle anderen gehören zu den sogenannten großen Zeichen (μεγάλα σημάδια) oder großen Wesenheiten (μεγάλαι ὑποστάσεις), die keine Tonbedeutung haben (ἄφωνα) und sich nur auf die Vortragsweise beziehen (διὰ μόνης χειρονομίας κεῖνται). Die Mehrzahl derselben scheidet sich dadurch scharf von den eigentlichen Hauptzeichen, daß sie nicht wie diese schwarz, sondern mit feineren Linien rot (meist unterhalb der anderen Zeichen) eingeschrieben werden und

zwar fast sämtlich mit dem Sinne der Zusammenfassung mehrerer der Intervallzeichen. Schwarz gezeichnet werden aber gewöhnlich die unter den großen Zeichen mit aufgezählten: ἴσον, διπλῆ, κράτημα, ✛ σταυρός und ▬ ἀπόδερμα, beide letzteren verschiedene Formen des Hauptschlußzeichens. Nur auf Einzeltöne beziehen sich Γ γοργόν (= schnell) und ˥ ἀργόν (= langsam), ersteres besonders häufig bei den δύο κεντήματα untergeschrieben, wo dieselben nicht zugleich Dehnung, sondern nur (schnelle) Reperkussion bedeuten sollen. Unter den μεγάλαι ὑποστάσεις finden wir auch das κύλισμα, sowohl der Form als Bedeutung nach sicher das Quilisma der abendländischen Neumenschrift, auch ein ἀντικενοκύλισμα, τρομικόν (Bebung), λύγισμα, ἐκστρεπτόν, σύναγμα etc. etc., lauter Zeichen, die mehrtönige Melismen vorstellen, wie die Intervallzeichen ausweisen, unter denen sie auftreten.

Wenn es wahr ist, daß Johannes Kukuzeles im 13. Jahrhundert den größten Teil dieser Zeichen eingeführt hat, so müßte man schließen, daß derselbe damit einen Vorzug der abendländischen Neumenschrift der byzantinischen gegeben oder wiedergegeben hat. Denn als Ganzes betrachtet, hat diese byzantinische Notierung die größte Ähnlichkeit mit einer abendländischen Neumierung mit übergeschriebenen Intervallzeichen des Hermannus Contractus. Die überraschende Verwandtschaft der Melodiebilder, welche meine oben angedeutete Deutung der Superposition von Intervallzeichen widersprechender Richtung als Ligaturen statt als einfache Töne mit Bedeutungslosigkeit des einen Zeichens ergibt, mit den abendländischen (gregorianischen) Melodien ist wohl Grund genug, hier wenigstens ein Beispiel als Probe zu geben. Zum besseren Verständnis meiner Übertragung bemerke ich noch, daß ich das sehr häufig einem Apostrophos übergeschriebene ◡ (Oxeia?) als Plica ascendens lese, aber ebensowenig wie die Aporrhoe (˪) für den Fortgang der Melodie als Intervall in Rechnung stelle, obgleich die Tabelle für die Oxeia die Sekunde und für die Aporrhoe die Terz normiert; z. B. ◡, lese ich als zwei Sekundschritte nach unten mit Plikierung des ersten Tons nach oben, so daß die Plikierung nur als eine weitere Auszierung erscheint, nicht aber den Schritt nach unten wieder aufhebt (also z. B. wenn vorher *e* war: *d*◡*e* *c* und nicht *d*◡*e* *d*). Auch das Zeichen der Bareia ⟍, für welches die Papadiken gar keine Erklärung geben, glaube ich als Plica lesen zu müssen und zwar unterschieden von der Aporrhoe als Herabschleifen in die Sekunde (Gegensatz der Oxeia). Da das Ison nach der ausdrücklichen Bestimmung der Papadiken stets den Vortritt hat (den durch das unter ihm stehende Intervallzeichen bestimmten Schritt nach oben oder unten hinter sich verweist), so hebt es in der Tat

den Tonabstand des neuen Melisma von dem vorausgehenden Endtone unter allen Umständen auf und ersetzt ihn durch Anschluß im Einklange. Diese Deutung widerspricht dem Wortlaute der Papadiken nicht (daß ἄφωνος nicht stumm, sondern nur im Einklange bedeutet, sagen sie ausdrücklich: φονεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ). Ich stelle hier meine Übertragung eines der Stücke des aus dem Besitze Chrysanders in den Fleischers übergegangenen Manuskripts (Papadike nebst Kekragerion), dessen teilweise phototypische Faksimilierung ja Fleischers Werk besonders wertvoll macht, neben diejenige Fleischers:

(Fleischer, Übertr. p. 17.)

Τον σαρ-κι ἐ-κου-σι-ως σταυ-ρω-θεν-τα δι

(Riemann.)

Fl.

ἡ - μας πα-θον-τα και τα - φεν-τα και

R.

Fl.

ἀ-να-σταν-τα ἐκ νε-κρων ὑμ-νη - σω - μεν λε-

R.

Fl.

γον - τες στη - ρι - ζον ὀρ - θο - δο - ξι - αν την

R.

Fl.

ἐκ - κλη - σιαν σου Χρι - - στε ἐ - με και

R.

Fl.

εἰ - ρη - νευ - σον την ζω - ην ἡ-μων ὡς

R.

Fl.

ἀ - γα - θος και φιλ - αν - θρω - πος.

R.

Zur weiteren Erklärung des Unterschiedes der Ergebnisse beider Leseweisen bemerke ich noch, daß Fleischer die Martyrie des ersten Tons, welche zu Anfang des Gesanges und bei den mit ‖ von mir markierten Teilschlüssen steht, mit *a′* überträgt, während ich sie als *d* lese; ferner lese ich die zu Anfang einer großen Zahl von Gesängen im ersten Tone auftretende Neume ‚⌒(als Apostrophos Kuphismos, Fleischer liest sie als Apostrophos Chamile. Natürlich sind Fleischers Übertragungen eine Oktave tiefer gemeint. Übrigens sei aber auch darauf hingewiesen, daß man Fleischers Übertragungen mit meiner Rhythmisierung lesen kann.

Zurzeit ist die Frage der byzantinischen Neumenschrift noch nicht als gelöst zu bezeichnen; aber das Studium derselben ist doch neuerdings so lebhaft in Angriff genommen worden, daß ihre Lösung als bevorstehend angesehen werden kann. Der dabei einzuschlagende Weg kann nicht zweifelhaft sein: werden nur Spezimina von neumierten Gesängen der griechischen Gesänge in größerer Zahl durch phototypische Faksimilierungen weiteren Kreisen der musikalischen Paläographie Beflissener zugänglich gemacht, so wird sich den vielen Forscheraugen gewiß offenbaren, was der einzelne allein nicht zu entdecken vermag.

XI. Kapitel.

Neue Kirchenlieder.

§ 35. Kanon. Hirmus. Troparion.

Wenn wir auch annehmen müssen, daß der Psalmengesang nebst seinen auf das Leben Christi bezüglichen neutestamentarischen Ergänzungen in seinen verschiedenen Formen (teils direkt aus dem jüdischen Tempelgesange herübergenommene teils ihm nachgebildete Weisen) seit der Zeit, wo die christliche Kirche festere Formen annahm, also jedenfalls seit der Proklamation des Christentums als Staatsreligion durch Konstantin I. (324), den festen Grundstock der Kirchengesänge bildete, der wohl noch Ausschmückungen und Erweiterungen erfuhr, in der Hauptsache aber ein unantastbarer Bestand blieb, so steht doch anderseits fest, daß außer diesen durchaus auf biblische Texte basierten Gesängen auch schon früh mehr liedartige Gesänge auf neugedichtete, die Gedanken der Schriftworte frei wiedergebende lyrische Texte sowohl in das Stundenoffizium als in die Meßliturgie Eingang gefunden haben.

Schon im 4.—5. Jahrhundert kennt die griechische Kirche neben den Psalmengesängen Kirchenlieder mancherlei Art, von denen wir die bereits im 4. Jahrhundert durch Ambrosius auch in Italien eingebürgerten Hymnen ja näher betrachtet haben (§ 26). Das älteste Zeugnis für die Existenz sogenannter Troparien in der Liturgie des Orients findet sich in der aus dem 4. Jahrhundert stammenden Erzählung (Γεροντικόν S. Pambonis; bei Gerbert, Script. I. 1—4 und W. Christ, Beiträge [1870] S. 31—32), wie ein Schüler des ägyptischen Abtes Pambo aus Alexandrien ins Kloster zurückkehrend bedauert, daß Pambo nicht auch die dort neu aufgekommenen Troparien singen lasse. Ob diese ältesten Troparien etwas anderes waren als die Hymnen, ist nicht mehr festzuztellen. Ausgiebiger ist ein aus dem 6. Jahrhundert stammender Bericht über die Gebräuche der Mönche vom Berge Sinai (Pitra, Juris ecclesiastici Graecorum historia et monumenta II. 220 und W. Christ Beiträge [1870] S. 33), wo die Troparien einer ganzen Reihe kanonischer liturgischer Gesänge gegenübergestellt werden. Einer der das Kloster besuchenden und einen ganzen Nachtgottesdienst auf dem Gipfel des Berges mitmachenden zugereisten Äbte fragt da zum Schluß den Abt Neilos: Πῶς σὺ αὐτὸς οὐ ψάλλεις εἰς τὰ ἑσπερινὰ τῆς ἁγίας κυριακῆς οὔτε εἰς τὸ Κύριε ἐκέκραξα τροπάρια, οὔτε εἰς τὸ Φῶς ἱλαρὸν τροπάριον οὔτε εἰς τὸν κανόνα τὸ Θεὸς κύριος,

οὔτε εἰς τὴν στιχολογίαν τῶν ψαλμῶν καθίσματα ἀναπαύσιμα, οὔτε εἰς τὰς ᾠδὰς τῶν τριῶν παίδων τροπάρια; οὔτε εἰς τὸ Μεγαλύνει τὸ Πᾶσα πνοὴ, ἀλλ' οὔτε εἰς τὴν ἀνάστασιν τοῦ σωτῆρος;

Hier scheint der Terminus Troparion bereits Gesänge zu bedeuten, welche in festem Konnex mit den eigentlich kanonischen Gesängen stehen, also nicht Hymnen. Eine ebenfalls in Christs Beiträgen abgedruckte, ins 10—11. Jahrhundert zu setzende, in mehreren Handschriften erhaltene Abhandlung von Zonaras gibt über die derzeitige Bedeutung der Termini εἱρμός, τροπάριον, ᾠδή, κανών ausführliche Auskunft, welche Christ eingehend kommentiert. Danach ist κανών etwa seit dem 6. Jahrhundert der Terminus für die acht seit langem als ᾠδαί von den Psalmen unterschiedenen alttestamentarischen Cantica (Exod. 15, Deuteronom. 32, Reg. I. 2, Habakuk 3, Jesajas 26, Jonas 2, Daniel 3 [Gebet und Hymnus der drei Männer im feurigen Ofen]) und des Magnificat (Luc. 1) und ging seit dem 8. Jahrhundert auf Nachdichtungen über, welche die neun Cantica (mit Ausnahme des zweiten, der ernsten Warnung des sterbenden Moses, aber die Zählung 1—9 mit Überspringen der 2 festhaltend) durch acht selbstgedichtete und komponierte Oden ersetzten, zunächst (Andreas von Kreta) mit strengerem Anschluß an deren Charakter, bald aber (Kosmas und Johannes Damascenus) ohne solche Fessel. Diese nachgedichteten Kanones waren in der Regel durch Akrostichien äußerlich zur Einheit zusammengeschlossen und verrieten nicht selten durch dieselben den Dichter-Komponisten. Die neun (acht) Oden des Kanon gruppierten sich inhaltlich weiter zu kleineren Einheiten von 3 (Triodion), 2 (Diodion) und auch 4 (Tetraodion), so daß also auch diese Termini sich durch den Kanon erklären.

Hirmus (εἱρμός) und Troparion sind dagegen Termini, welche sich nicht auf solche Zyklen von Gesängen, sondern auf die Einzellieder und zwar solche von strophischer Anlage beziehen. Hirmus ist eigentlich die Melodie, auf welche sämtliche Strophen gesungen werden, wird aber zugleich der Name der Modellstrophe. Troparion heißen die auf die vorangestellte Melodie zu singenden Textstrophen, die natürlich in Rücksicht auf den Rhythmus des Hirmus angelegt sein müssen, wie Zonaras sagt (Christ a. a. O. S. 2): ‚τὰ τροπάρια διὰ τοῦ εἱρμοῦ κανονίζεται καὶ ῥυθμίζεται πρὸς αὐτὸν ὡς προϋπόδειγμα συντιθέμενα καὶ ἁρμοζόμενά τε καὶ μελῳδούμενα.' Suidas (im 10. Jahrh.) preist die Kanones des Johannes Damascenus, die zum Teil gemessene (ἰαμβικοί) zum Teil unmetrische Texte haben (καταλογάδην), als unerreicht und unübertrefflich.

Daß εἱρμός und τροπάριον sich auf die Oden als Teile des Kanon beziehen, belegt eine zwar nach Christs Nachweis spät interpolierte,

aber dennoch aus der Kenntnis der Verhältnisse heraus geschriebene Notiz des dem 4. Jahrhundert angehörigen Grammatikers Theodosius von Alexandria: »Ἐάν τις θέλῃ ποιῆσαι κανόνα, πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἱρμόν, εἶτα ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ὁμοτονοῦντα καὶ τὸν σκοπὸν ἀποσώζοντα«. In der Deutung des Wortes σκοπὸν in dieser Stelle möchte ich trotz Christ doch Pitra beistimmen (‚but') und darin die Rücksicht auf den Gesamtaufbau der Melodie sehen. Ein auf eine voraus feststehende Melodie angelegtes Gedicht kann ja außer dem richtigen Metrum sehr wohl auch die rechten Stellen für Sinnakzente ins Auge fassen. Es würde sich also um eine Anlage der Troparien handeln, welche die rechte Wirkung der Steigerungen und Gipfelungen der Melodie für alle Strophen verbürgt.

Da nicht viel später, jedenfalls zu Anfang des 10. Jahrhunderts ganz ähnliche Neudichtungen und Neukompositionen auch im Abendlande auftauchen, so wird trotz der inzwischen erfolgten Trennung der römischen und griechischen Kirche doch ein Zusammenhang zwischen beiden Erscheinungen angenommen werden müssen. Wenn auch anscheinend speziell in Rom die Tropen ähnlich wie die Hymnen erst spät und in beschränktem Maße Eingang gefunden haben (gegenteilige Angaben des Liber Pontificalis, welche schon Gregor I. oder doch Hadrian I. [gest. 795] ihre Einführung zuschreiben, sind Interpolationen des Mönchs von Angoulême Adhemar von Chavanne [gest. 1034]; vgl. P. S. Bäumer, Geschichte des Breviers S. 292), so steht doch fest, daß im 9.—11. Jahrhundert die Tropen oder wie sie bald vorzugsweise zum Unterschied von denen der Griechen genannt wurden: Sequenzen oder Prosen, besonders in den süddeutschen und französischen Klöstern eifrig kultiviert wurden und von da auch in die Kirchen der Städte kamen und große Popularität erlangten (vgl. Gerbert, De cantu et musica sacra I. 338 ff.).

§ 36. **Die Sequenzen** (Prosen).

Entgegen früheren Deutungen des Terminus Prosa im Sinne des lateinischen Wortes (Gegensatz von Metrum, also Melodie auf einen unmetrischen [Prosa-]Text) leitet man das Wort jetzt von der Abkürzung pro sã = pro sequentia ab (Bäumer a. a. O. S. 293). Sequentia ist nämlich bereits vor dem Aufkommen der diesen Namen erhaltenden Neudichtungen der Name der langen textlosen Schlußneumierungen, besonders des Hallelujah, und ‚pro sequentia' heißt daher eigentlich: »an Stelle der wortlosen Jubilationen zu singen«. Das Aufkommen der Sequenzen wird als Beleg für den frühen

Untergang der Kenntnis der dem gregorianischen Gesange immanenten Rhythmik angeführt, und wir müssen der Frage näher treten, ob diese Ansicht genügend fundamentiert ist, um weitergegeben zu werden. Erinnern wir uns, daß der Zeitgenosse des ersten Hauptrepräsentanten der Sequenzendichtung (des 912 gestorbenen Notker Balbulus im Kloster St. Gallen) Hucbald von St. Amand (840—930) von der Rhythmik des Chorals noch ein sehr bestimmtes Bewußtsein hat, wie seine Charakteristik der Vorzüge der Neumenschrift beweist, so müssen allerdings ernstliche Zweifel aufsteigen, ob die angegebenen Gründe für die Entstehung der Sequenzen berechtigte sind. Wenn auch gerade bei den Alleluja-Jubili wegen des fehlenden Textes die Tradition zuerst versagt haben wird (die den Schlüssel des Rhythmus der Alleluja-Melodien gebenden Versus allelujatici sind zum Teil wahrscheinlich erheblich späteren Ursprungs und variieren die Melodie durch Wiederholungen und Einschaltungen), so ist doch der ganze Entwicklungsgang der Schaltgesänge im Orient und Okzident ein so verwandter, daß man sich schwerlich der Einsicht verschließen kann, daß das Bekanntwerden der großen Popularität der zwischen die alten liturgischen Gesänge eingeschobenen Troparien der griechischen Kirche den Anstoß zu ähnlichen Versuchen, aber nicht direkten Nachahmungen, in der abendländischen Liturgie gegeben hat; zum mindesten sind gerade die ältesten Sequenzen noch keine strophisch komponierten, die man den ihrem Hirmus streng folgenden Troparien vergleichen könnte. Dagegen zeigen die St. Gallener Sequenzen eine auffallende Verwandtschaft der Struktur mit den ‚Leichen' der Folgezeit, die man kaum umhin kommen wird, aus ihnen abzuleiten. Anstatt wie die Hymnen (deren nahe Verwandtschaft mit den Troparien ich bereits betonte), die Melodie einer ersten Strophe möglichst getreu zu wiederholen, gehen vielmehr die Sequenzen des 10. Jahrhunderts von Strophenpaar zu Strophenpaar zu immer neuen melodischen Modellen über und wahren höchstens den Schlußbildungen die Identität.

Ein paar Sequenzen Notkers, deren Struktur übrigens den anderen der Zeit entspricht, mögen das belegen. Natürlich sind auch hier dieselben rhythmischen Prinzipien anzuwenden, welche ich für die gesamte Kompositionsweise nicht nur des frühen, sondern auch des mittleren Mittelalters als durchaus maßgebend durchgeführt habe. Erst dadurch wird die Parallelbildung von Melodiegliedern evident, auch in Fällen wo sie Schubiger (Die Sängerschule St. Gallens 1858) nicht erkannt hat. Die ältere Ansicht, daß Notker einfach den Alleluja-Melismen Text untergelegt hätte, derart, daß auf jeden Ton eine Silbe kam (was allerdings aus seiner Praefatio ad sequentias und Ekkeharts V. Biographie Notkers zunächst heraus-

gelesen werden muß), hat bereits Schubiger (die Sängerschule St. Gallens S. 41) entkräftet. In vielen Fällen ist die Beziehung der Sequenzmelodie auf die Melodie des in der Überschrift bezeichneten Graduale oder Versus allelujaticus nur eine sehr lose; »selbst bei denen, die er den Alleluja von Gradualien nachbildete, sind überall nur die Tonart und die Anfangstöne derselben beibehalten, alle nachfolgenden Tonsätze stimmen mit der Melodie des Alleluja nicht mehr überein und erscheinen daher als Notkers eigene Arbeit« (Schubiger a. a. O.)*).

Ob übrigens Schubiger den Bau der Sequenzen vollständig verstanden hat, erscheint mir fraglich, da er allzu bestimmt die Gleichheit der Silbenzahl als Indizium der Zusammengehörigkeit von Zeilenpaaren hinstellt und wohl darum in vielen Fällen die Identität in Abrede stellt, wo sie nach der von mir durchgeführten Beurteilung auf rhythmischer Grundlage evident wird. Abgesehen von der Gleichheit der Silbenzahl, trifft aber Schubiger das Rechte mit der Definition (S. 43), »daß die Notkerische Sequenz in Rücksicht ihres metrischen Baues die Mitte halte zwischen freier Prosa und den eigentlich metrischen Versen. Sie ist durchweg gebunden, nicht zwar durch die Länge und Kürze der Silben, sondern durch die Zahl derselben (?). Die Norm und Richtschnur ihres Baues ist die Melodie (!), welcher sie sich auf eine sangbare Weise anzupassen hatte. Der musikalische Wohlklang des Textes erforderte nicht selten eine freiere Versetzung der Worte, was den Sequenzen auch ohne alle Berücksichtigung ihres inneren Gehaltes, schon in ihrer äußereren Form das Ansehen eines poetisches Ergusses verleiht, weswegen sie auch in frühester Zeit »Hymnen« genannt wurden (die ältesten Sammlungen von St. Gallen und Einsiedeln haben den Titel: Liber Ymnorum Notkeri)«.

Die folgenden Analysen ergeben so bestimmt die melodische Identität von je zwei (aber auch manchmal von mehr als zwei) Zeilen, daß für Fälle, wo einzelne Noten stärkere Differenzen der Melodielinie ergeben, geradezu auf Fehler der Überlieferung (bzw. der Übertragung bei Schubiger) geschlossen werden darf.

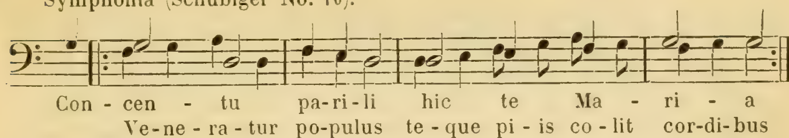
Schubigers Behauptung, daß die erste und die letzte Melodiezeile in Notkers Sequenzen von den Wiederholungen ausgeschlossen seien, ist nicht aufrecht zu erhalten. Manchmal ist, was Notker als erste Zeile abgegliedert oder Schubiger für eine Zeile gehalten hat, be-

---

*) Wenn W. Meyer, Fragmenta Burana (1901) S. 172 sagt: »Wir wissen nicht, wieviel Notker an den von ihm mit Worten ausgekleideten überlieferten Allelujah-Melodien selbst geändert hat«, so muß man schließen, daß er Schubigers Studie nicht genügend beachtet hat. Dennoch gehört aber Meyers Studie zu den wertvollsten Arbeiten über unseren Gegenstand.

reits ein Zeilenpaar, z. B. (vgl. auch weiter unten das Natus ante saecula):

Symphonia (Schubiger No. 10).



oder ein paar Melismen, welche die Parallelzeile fallen läßt oder auflöst, verdecken leicht die Identität, z. B.:

Te martyrum (Schubiger No. 38).

1. Laus ti - bi Chri - ste, Pa - tris op - ti - mi

2. Quam coe - li - tus ju - bi - lat su - per a - stra ma-

1. na - te, De - us om - ni - po - ten - ti - ae

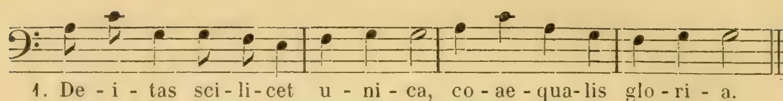
2. nen - tis ple - bis de - cus ar - mo - ni - ae

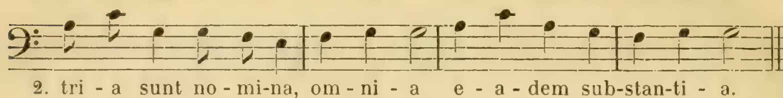
Ganz besonders häufig stehen zu Anfang der ersten Zeile (etwa so wie im 15.—16. Jahrhundert an der Spitze polyphoner Bearbeitung von Messenteilen die Intonation des Priesters in Choralnoten) ein paar Noten, welche dem in der Überschrift genannten Chorale entnommen sind und welche direkt in die erste Zeile der eigentlichen in Parallelzeilen aufgebauten Komposition übergehen, z. B.:

De S. Trinitate (Schubiger No. 24).

1. Be-ne - dic - ta sem-per san - cta sit Tri-ni - tas,

2. Pa - ter, Fi - li - us, San-ctus spi-ri - tus;





Die Zahl der Fälle, wo wirklich die erste Melodiezeile nicht wiederholt wird, bleibt aber dennoch eine ziemlich große. Ähnlich steht es mit der Schlußzeile, die mehrfach nur durch Anderswendung der allerletzten Töne sich von der vorletzten unterscheidet oder einen kleinen Anhang erhält, auch wohl als eine dritte teilweise Wiederholung der Melodie des vorausgehenden Zeilenpaares auftritt (z. B. in Nr. 20, 24, 25 bei Schubiger)*). Die Zeilenabgrenzungen Schubigers durch Doppelstriche verdecken häufig die eigentlichen Beziehungen, z. B. hat Nr. 23 die Wiederholung der Schlußzeile sobald man nur richtig gliedert:

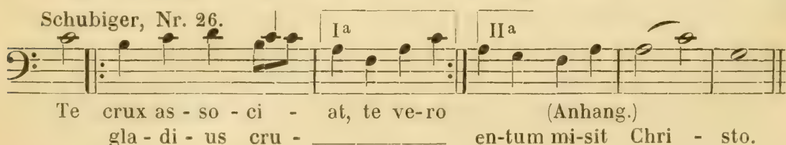


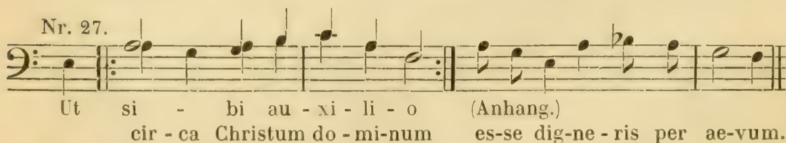
Ip - se ho-di - e a - posto-los Chri-sti
Do - nans mune-re in ______________ so - li - to et cunc-tis



in - au - di - to sae - cu - lis, hunc
di-em glo - ri - o-sum fe - ______________ ci - sti.

In anderen Fällen gliedert sich die Schlußzeile deutlich in zwei korrespondierende Teile mit kurzem Anhang, z. B.:





*) Diese Beziehungen der Schlußzeile auf das vorausgehende Paar hat auch bereits Ferd. Wolf bemerkt (Über die Lais, Sequenzen und Leiche [1891] S. 292).

Eine besonders künstliche Struktur zeigt das berühmte ,Media vita in morte sumus', aus dem bekanntlich der protestantische Choral »Mitten wir im Leben sind« wenigstens textlich hervorgegangen ist (die Melodie zeigt nur noch Anklänge). Auffallend ist hier die Beschränkung auf eigentlich nur zwei Melodieglieder und das Zurückkommen des Schlusses auf den Anfang, so daß die Form A—B—A herauskommt. Aber die erste Strophe (wir dürfen diesen Ausdruck wohl trotz Schubigers Einspruch gebrauchen) hat selbst schon im kleinen dieses Zurückkommen auf den Anfang, nämlich die Ordnung der drei viertaktigen Melodieteile:

a (4 Takte), b (4 Takte), a (4 Takte),

oder wenn wir Glieder von zwei Takten ins Auge fassen (b* ist = b mit Schluß auf *d* statt auf *e*):

a b c b* a b.

Aber auch in dem großen Mittelteile B ist eine ähnliche Ökonomie des Aufbaues zu erkennen (Wechsel zwischen Schlüssen auf *d* und *e*, verzierte Verwendung des Motivs b. bzw. b* des Teils A. für die geradzahligen Zweitaktgruppen):

A. a. b. c.

1. Me - di - a vi - ta in mor - te su - mus. Quem

b*.

quaeri - mus ad-ju - to-rem, ni - si te do-mi-ne,

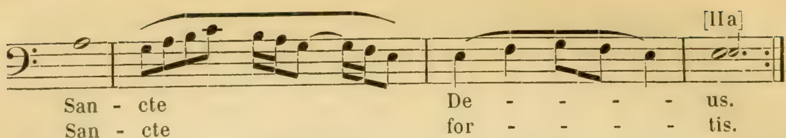
a. b.

qui pro pec-ca-tis no-stris ju - ste i - ra - sce - ris?

B.

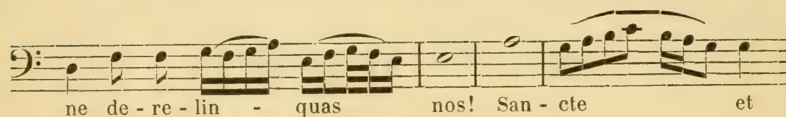
2. In te spera - ve - - runt pa-tres no - stri,
3. Ad te clama - ve - - runt pa-tres no - stri,

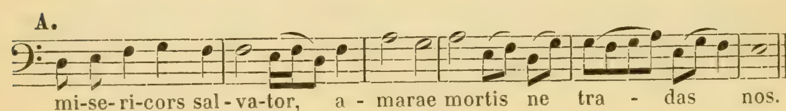
spe - ra - ve-runt et li - be - ra - sti e - os.
cla - ma - ve-runt et non sunt con - fu - si.





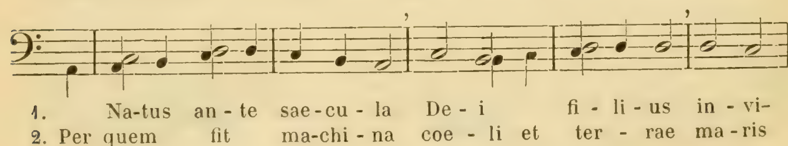


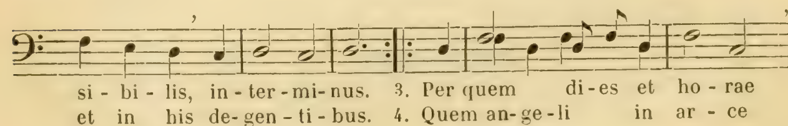


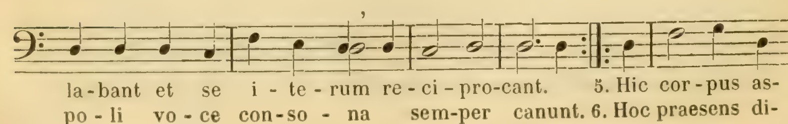


Den Beschluß bilde als Beispiel strenger Durchführung der paarweisen Ordnung der Melodieglieder Notkers Sequenz ‚Natus ante saecula', in welcher gleichfalls die Einheitlichkeit des motivischen Aufbaues sehr bemerkenswert ist:

Dies sanctificatus (Schubiger, No. 5 [eine Quarte höher]).

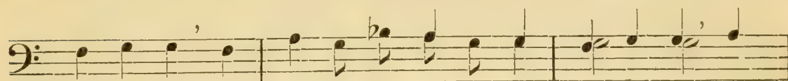




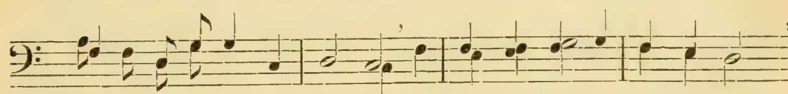




sump-se - rat fra - gi - le si - ne la - be o - ri - gi - na - lis
e - cu - la lo - quitur prae-lu-ci-da ad-auc-ta lon-gi-



cri - mi - nis, de car - ne Ma - ri - ae Vir - gi - nis, quo
tu - di - ne, quod sol ve - rus ra - di - o su - i



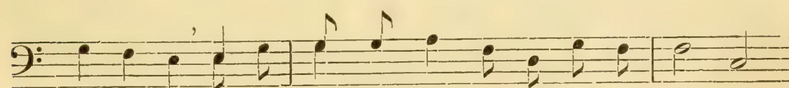
pri - mi pa-ren - tis cul-pam E - vae-que la - sci - vi - am
lu - mi-nis ve-tus - tas mun - di de - pu - le - rit ge - ni - tus



ter - ge - ret. 7. Nec nox va - cat no - vi si - de - ris lu - ce
te - ne - bras. 8. Nec gre-gum ma - gi - stris de - fu - it lu - men



quod Ma - go - rum o - cu - los ter - ru - it sci - os. 9. Gaude De - i
quos per-strin-xit cla - ri - tas mi - li-tum de - i. 10. Chri-ste, patris



ge - ni - trix, quam cir - cum-stant ob - ste - tri - cum vi - ce
u - ni - ce, qui hu - ma - nam no - stri cau - sa for - mam



con - ci - nen - tes an - ge - li glo - ri - am De - o.
as - sump-si - sti, re - fo - ve sup - pli - ces tu - os.



11. Et quorum par-ti - ci - pes te fo - re di - gna - tus es Je-sus, di-
12. Ut ip - sos di - vi - ni - ta - tis tu - ae par - ti - ci - pes De-us



gnan - ter e - o - rum sus - ci - pe pre - ces.
fa - ce - re di - gne - ris u - ni - ce De - i.

Sehr bestimmt betont Ferd. Wolf (a. a. O. S. 104) die Zugehörigkeit der Sequenzen zur Psalmodie und den Cantica spiritualia wegen der Ähnlichkeit des Verhältnisses zwischen Melodie und Text: »die Sequenzen reihen sich daher auch ihrer musikalischen Natur nach zunächst an die Cantica spirit. an, und bewähren auch dadurch ihre Abstammung von der Psalmodie, wenn auch ihre Choräle schon viel singbarer, schon mehr eigentlicher Gesang sind und in mehr als einer Hinsicht von der jetzt üblichen Weise des musikalischen Psalmvortrages abweichen«. Dazu ist zu bemerken, daß was Wolf »mehr als wirklicher Gesang« erscheint, einmal auf der Ausscheidung der langen Melismen und zweitens auf der ohrenfälligen Korrespondenz der Parallelzeilen beruht. Obgleich die Melodik der Sequenzen durchaus auf derjenigen der alten Choralgesänge basiert und auch das Verhältnis zwischen Text und Melodie ganz dasselbe ist (Zusammenfallen der Sinnakzente des Textes mit den melodischen Ausdrucksmitteln), und (das wichtigste) obgleich auch die Sequenzen, soweit sie noch gesungen werden (z. B. die ebenfalls noch Prosatext aufweisende des Wipo [1024—1060] ‚Victimae paschali laudes'), ebenso wie die Antiphonen, Gradualien usw. in gleichen Werten gesungen werden, erscheinen sie doch musikalischer, weil in ihnen ein großer Teil der Hindernisse hinweggeräumt ist, welche in den melismatischen Gesängen dem Zustandekommen geschlossener musikalischer Bildungen im Wege stehen, und vor allem weil das gänzlich neue Element der musikalisch identischen, einander unmittelbar folgenden Parallelzeilen anstatt der durchkomponierten Psalmengesänge trotz der durch einzelne überschüssigen Silben bei der jetzigen Vortragsweise bedingten Verzerrungen und Verschiebungen der rhythmischen Verhältnisse doch korrespondierende Melodieglieder erkennen läßt. Dennoch unterscheiden sich die Sequenzen scharf von den Hymnen, bei denen die rhythmische Korrespondenz im kleinen schon durch den metrischen (wenn auch nicht quantitierenden, sondern qualitierenden) Text offenkundig ist und die gleiche Melodie der sämtlichen Strophen trotz des weiteren Abstandes der melodisch identischen Teile nicht verkannt werden kann. Das Übergehen zu immer neuen melodischen Gestaltungen der Parallelzeilen kann sogar gegenüber der Abgeschlossenheit der Hymnenstrophen gegeneinander durch ihre melodische Identität (Gleichheit der Motive trennt, Ungleichheit verbindet) als ein Vorzug gegenüber der Hymnenkomposition gewürdigt werden (an die Stelle der scharfen lyrischen Gliederung tritt ein fortschreitendes, episches Moment).

Die weitere Entwicklung der Sequenzenkomposition führte aber zu einer starken Annäherung an die Hymnen. Die älteren Prosen, noch »den Psalmen und Canticis spirit. ganz ähnlich, haben natürlich

auch Rhythmus und rhythmische Gliederung, strophenartige Abteilungen (versus) von einer oder zweien (selten mehr) Sinn- oder Langzeilen und von oft sehr ungleichen Dimensionen; aber der Rhythmus ist in ihnen noch weniger markiert, die strophische Abteilung ohne Hülfe der Melodien kaum erkennbar; denn sie sind entweder noch ganz reimlos oder assonieren nur in den Schlüssen mehrerer oder aller Langzeilen . . . oder haben schon hin und wieder, meist aber noch regellos durchklingende Mittelreime. Die späteren Sequenzen aber haben einen auch ohne die Melodien deutlich vernehmbaren Rhythmus und, da sie durchaus gereimt sind, eine (im allgemeinen) hinlänglich erkennbare eigentlich strophische Konstruktion und unterscheiden sich von den bloß rhythmischen Hymnen (von den eigentlich metrischen stehen sie durch ihre gänzliche Metrumslosigkeit noch weiter ab) und anderen Kunstliedern hauptsächlich nur dadurch, daß sie keinen gleichmäßig durchgeführten Strophenbau haben« (Ferd. Wolf a. a. O. S. 107). Einen wesentlichen Unterschied bedeutet es noch, ob die späteren Sequenzen auf gemessene und gereimte Texte nach Art der älteren für jede neue Strophe die Melodie ändern und nur durch gleiche Schlußbildungen der Halbstrophen die Eigenart markieren (z. B. das Stabat mater [von Jacopone da Todi, gest. 1306], das Veni sancte spiritus [angeblich von Innocenz III, gest. 1216] und das Lauda Sion salvatorem [von Thomas von Aquino, gest. 1274]) oder ob sie durch Zurückkommen auf dieselbe Melodie noch einen Strophenbau höherer Ordnung bilden wie das Dies irae [von Thomas von Celano, um 1220—49], dessen erste neun (sechszeilige) Strophen mit der Reimordnung a a a b b b) dreimal dieselbe Melodie bringen:

1 = 4 = 7
2 = 5 = 8
3 = 6 = 9

(Der Abschluß durch das Lacrimosa fällt ganz aus diesem Rahmen schon dadurch, daß dasselbe nur vierzeilig [paarweise gereimt a a b b] ist.)

Eine noch stärkere Annäherung an die Hymnenform ist nicht möglich, ohne daß die Sequenz wirklich zur Hymne wird.

Der erste Hauptrepräsentant dieser zweiten Periode der Sequenzenkomposition ist Adam de St.-Victor (gest. 1192); vgl. L. Gautier »Oeuvres poétiques d'Adam de St.-Victor« (1894) und Aubry und Misset »Les proses d'Adam de St.-Victor« (1900).

§ 37. Lais (Descorts) und Leiche.

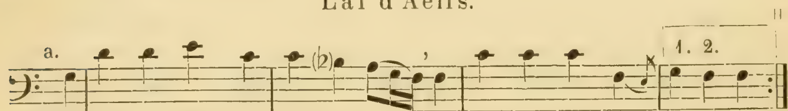
Mit Recht sah man in den Sequenzen und allen ihnen verwandten aus unmittelbar einander folgenden, aufeinander bezogenen Zeilen aufgebauten, zwischen die liturgischen Gesänge eingeschalteten Farcierungen das Eindringen eines volksmäßigen Elements in die Liturgie; wurde doch diese Auffassung sogar später der Grund, alle Gesänge dieser Art bis auf wenige (Dies irae, Lauda Sion, Stabat mater, Veni Sancte Spiritus und Victimae paschali laudes) aus der Kirche zu verweisen (1568 unter Pius V). Die Volksmäßigkeit derselben bestand aber doch wohl nicht, wie F. Wolf meint, in der Freiheit des Rhythmus, in der Ungebundenheit, sondern im Gegenteil in der größeren Gebundenheit, wenigstens in der leichter verständlichen Gebundenheit der Sprache im Vergleich mit den überkommenen Psalmengesängen. Das Verständnis der auch die letzteren beherrschenden rhythmischen Gesetze kam allmählich in Verfall und darum begrüßte man mit Freuden Formen, die man mühelos zu begreifen vermochte. Den Hymnen die Volksmäßigkeit abzusprechen, ist ja sicher verfehlt; dieselben waren sogar wegen ihrer einfachen Struktur außerordentlich populär; aber sie hatten nicht ihre Stelle in der Meßliturgie, sondern im Stundenoffizium und traten daher nicht direkt in Vergleich. Wenn aber gleichwohl um die Zeit des Aufblühens der Sequenzkomposition sich ein inniger Zusammenhang derselben mit dem Volksgesange bemerkbar macht, so ist zunächst zu fragen, ob nicht etwa die neuen Kirchengesänge ihrerseits erst den Anstoß zur Entwicklung des Volksgesanges in ähnlicher Richtung gegeben haben. Diese Frage ist zufolge fast gänzlichen Mangels so alter Monumente der Volkspoesie allerdings nicht mit Sicherheit zu beantworten; doch ist wenigstens für Deutschland der Umstand, daß eine ganz andere Art der Versbildung, die alliterierende, ungefähr um die Zeit des Aufkommens der kirchlichen Tropen und Sequenzen (im 9. Jahrhundert) durch paarweise gereimte Langzeilen verdrängt wird, einigermaßen beweiskräftig dafür, daß die neue Form ihren Weg aus der Kirche in die weltliche Dichtung gefunden hat. Ist doch das Werk des mutmaßlichen Schöpfers der althochdeutschen gereimten Poesie (Otfrid) eine Paraphrase der Evangelien. Dagegen mag wohl die Beteiligung des Volks an der Liturgie mit refrainartigen Zwischenrufen (schon bei den Juden das Halleluja, bei den alten Griechen das Ἰὴ Παιάν, Ἰὼ Βάκχε usw. und in der christlichen Kirche das Κύριε ἐλεῖσον) den Anstoß zur Entstehung des Refrains und damit schließlich auch des Reimes gegeben haben und man kann vielleicht noch weiter

gehen und bedeutungslosen Vokalisen, wie Eia u. dgl. als gliedernden, pausenfüllenden Zwischenrufen in Tanzliedern ein sehr hohes Alter beimessen und damit den zuletzt doch durchaus volksmäßigen Ursprung dieser Art von Parallelbildungen begründen. Ausgiebige Nachweise in dieser Richtung gibt Ferd. Wolfs Studie (S. 18 f.). Es dürfte aber schwer halten, gerade für die Zeilenpaarung ohne Refrain oder wirklichen Reim, nur durch gleiche Melodie, aber ohne Strophenbildung, also mit einer neuen Melodiebildung für jedes neue Zeitenpaar einen Ursprung im Volksgesange zu erweisen. Gerade dieses Fortschreiten zu immer neuen Melodien ist doch wohl ein Novum, das die Sequenzen gebracht haben und das erst durch dieselben auch anderweit verbreitet wurde. Auch Wolf, der eifrige Verfechter des volksmäßigen Ursprungs der Sequenzen, kommt daher doch schließlich zu der Frage (S. 123) »Wird man daher noch anstehen können, Gedichte in den Vulgärsprachen, die genau die Form der späteren lyrischen Sequenzen haben, deren Weisen ebenfalls nicht bloß aus einer strophischen Wiederholung einer und derselben Melodie, sondern aus einer Reihe mehrerer erst zusammen ein Ganzes bildenden melodischen Sätze bestehen (die, wie wir heutzutage zu sagen pflegen, durchkomponiert sind), auch für Nachbildungen jener Kirchengesänge zu halten? . . . Solche, die charakteristischen Merkmale der lyrischen Sequenzformen an sich tragende und daher unverkennbar diesen nachgebildete Gedichte sind aber . . . auch jene Liedformen der altfranzösischen Kunstlyrik, die von den Trouvères selbst meist ausdrücklich Lais genannt wurden«. Damit schließt Wolf eine lange Gedankenkette, deren Endziel war, den volksmäßigen Ursprung der Lais zu erweisen, was wir mit der gemachten Einschränkung als gelungen anerkennen dürfen. Die tatsächliche Abstammung der Lais von den Sequenzen belegt Wolf überzeugend mit dem Nachweise, daß die ältesten französischen Lais auch »in stofflicher Hinsicht« Nachahmungen der kirchlichen Sequenzen sind, nämlich Loblieder (laudes) auf die Jungfrau Maria, was sich aus der »innigen Verbindung der höfischen Galanterie mit dem Marienkult und der Homogenität . . . der weltlichen und geistlichen Minnelieder« in der einfachsten Weise erklärt.

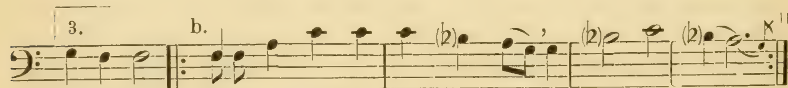
Obgleich wir damit stark in das spätere Mittelalter übergreifen, scheint es mir doch zweckdienlich, diese Provenienz der Lais und Leiche gleich hier zu belegen, da dieselben in der Literatur des 12.—13. Jahrhunderts zwischen den festgefügten Strophendichtungen der Troubadours und Minnesänger als höchst rätselhafte, nach rückwärts weisende Bildungen stehen. Als Beispiel eines altfranzösischen Lai diene der Lai d'Aëlis (13. Jahrh.), welchen Wolf a. a. O.

faksimiliert und in einer Übertragung Anton Schmids mitteilt, die der von mir begründeten Art der rhythmischen Lesung sehr nahe kommt. Um etwas mehr zu tun, wage ich einen Versuch der Emendierung der zahlreichen von Schmid konstatierten Unbestimmtheiten und Fehler der erhaltenen Notierung durch Zusammenfassung der Verse 1—3 unter die erste und 4—9 unter die zweite Melodie, obgleich für die erste Melodie der zweite Vers Verzierungen bringt und der dritte dazu noch offenbar mit der Unterstellung des Textes ganz aus dem Geleise geraten ist. Für den achten Vers und den Schluß des siebenten fehlt die Melodie ganz; doch hat schon Schmid als selbstverständlich angenommen, daß 4—9 gleiche Melodie haben, Die Verwandtschaft der Melodie von Vers 13—14 mit der von Vers 10—12 ist zwar evident, aber c. gliedert sich in drei Verse von 4×2 Takten und d. in zwei Verse von 6×2 Takten. Daß d. stark das Yankee doodle voraus ahnt, sei beiläufig angemerkt; nicht übersehen sei auch, daß e. offenbar den Charakter einer Estampita hat. Überhaupt ist der volksmäßige Charakter der Melodie, besonders von Vers 10 an nicht zu verkennen — die Beziehung zur Sequenz ist nur mehr in der Parallelanlage mehrerer Folgezeilen und in dem Fortschreiten zu neuen Formen der Melodie kenntlich; die Melodieführung selbst klingt höchstens noch in Vers 1—9 an die Manier des Chorals an.

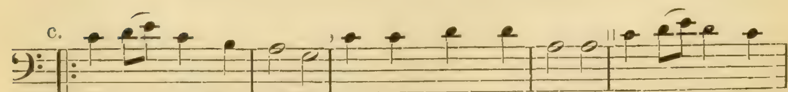
Lai d'Aëlis.



1. En so-spi-rant trop de parfont at-ten-drai le con-fondement,
2. Ke les grands de-stre-ces me font k'en mon cuer font lor fondement,
3. Et li pen-sers ki me confont par quoi so-spir par-



3. fondement. 4. Je ne sais s'il fo-lie est ou s'il est sens,
5. En a-mer me font ga-ster a-mors mon tens.
6. Nuit et jor so-spir et plor quant me per-pens,
7. So-spi-rer a li me fait à cui je pens.
8. Diex m'o-troit ke ce me soit sor son def-fens,
9. Morir en qui se n'ai de li se-cors par-tans.



10. France de-boi-nai-re de ta grand' fran-chi-se ne por-roit re-
11. Coment por-roit fai-re mes çuers nul ser-vi-ce ki te pé-ust
12. Ne te puis plus tai-re le mal ki m'a-ti-se ne mi fait con-



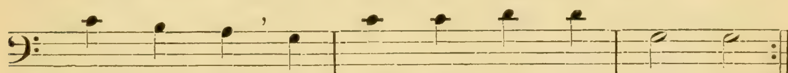
10. trai-re nus en nul - le gui - se.
11. plai-re? i - ce me de - vi - se.
12. trai-re, je t'aim sans fain - ti - se.
13. Da - me se jou
14. Ce fait a - mors



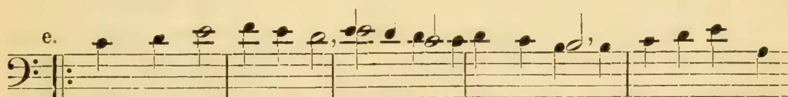
13. per - che - voir pé - us - se ton co - rai - ge molt par me fe -
14. main-te - noir n'i doi a - voir do - mai-ge, ains m'en dois boin



13. sist a - voir vers toi grant a - van-tai - ge, se te di mon
14. gré sa - voir, da - me ki tant ies sai - ge, car jou n'i voill



13. e - sto - voir nel tieg - nes à ol - trai - ge.
14. es - mo - voir n'is i aul - tre mes - sai - ge.



15. Dame, el cuer m'as tu mis ke soi - e tes a - mis soie a-mis par
16. Nul - le riens fors ke tu ne puet avoir vertu de faire a - ï - e



15. cour-toi - sie te re-quier et de-mant ne me fai - tes do-
16. vers l'en - vie de ceste en - fre - me - té ki si m'a as - so-



15. lant ne con - tre mon ta - lent n'a - ler mi - e.
16. té n'ai pas cer - tai - ne - té de ma vi - e.

Für die letzte Entwicklung der Sequenzen in den Leichen der deutschen Minnesänger darf ich von der Mitteilung von Beispielen absehen und kann auf die in der Jenaer Liederhandschrift (phototypische Faksimile-Ausgabe von K. K. Müller 1896, Text-Ausgabe nebst Übertragung von G. Holz, Fr. Saran und Ed. Bernoulli 1902) und der Kolmarer Liederhandschrift (Ausgabe von Paul Runge 1896) enthaltenen Leiche verweisen. Doch sei noch besonders angemerkt,

daß das »guldin A B C« des Mönchs von Salzburg (Runge a. a. O. S. 145 ff.) ein echter Leich und sogar ein auf die alte Form der byzantininischen Kanones zurückgreifender ist, nämlich durch die akrostichische Anlage. Die 24, freilich sehr langen und bis zu elf durch Reime markierten Unterteilungen gegliederten Langzeilen beginnen mit den Buchstaben A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, W, X, Y, Z und bilden, zu je zweien dieselbe Melodie wiederholend, zwölf Lieder von je zwei Strophen. Wie dieselben zu lesen sind, um das Musikgefühl durch Einhaltung eines erkennbaren Rhythmus zu befriedigen, kann nach den vorausgehenden Ausführungen nicht mehr zweifelhaft sein. Übrigens verweise ich auf meine schematischen Anweisungen im Jahrg. 1897 des Musikalischen Wochenblattes (Nr. 5). Die dort entwickelten Grundsätze sind zwar in erster Linie auf die rhythmische Lesung der choralen Notierungen der Weisen der Minnesänger und Troubadours berechnet, haben sich aber als auch für die Darlegung der Rhythmik des gregorianischen Chorals, wie ich sie in diesem Buche gegeben habe, verwendbar und ausreichend ergeben und zu dem nicht gering anzuschlagenden Aufweise einer Identität der die gesamte Rhythmik der Monodien des Mittelalters beherrschenden Gesetze geführt, deren letzte Nutzanwendungen aber in das Bereich des folgenden Buches gehören. Daß speziell Paul Runge das Verdienst der Anregung von Untersuchungen in dieser Richtung gebührt, sei nicht unterlassen, hier nachdrücklichst hervorzuheben.

IV. Buch.

Das zentrale Mittelalter.

Literatur für das IV. und V. Buch.

G. M. Crescimbeni, Istoria della volgar poesia (1730—31, 6 Bde.).

La Ravalière, Poésies du roi de Navarre (1742).

Abbé Millot, Histoire litteraire des troubadours (1774).

J. B. de Laborde, Memoires historiques sur Raoul de Coucy (1781, mit Faksimilierung der Melodien).

J. C. Walker, Historical memoirs of the Irish bards (1786).

Edw. Jones, Musical and poetical relicks of the Welsh bards (3 Teile, 1786, 1802, 1824).

L. Angeloni, Sopra la vita ed il sapere di Guido d'Arezzo (1811, deutsch von Kiesewetter 1840).

Fr. Raynouard, Choix des poésies originales des troubadours (1816—1821, 6 Bde.).

Scoppa, Les beautés poétiques de toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent et du rhythme (1816).

Rochegude, Parnasse Occitanien (1819).

Fr. Diez, Die Poesie der Troubadours (1826, 2. Aufl. von K. Bartsch 1883).

—— Leben und Werke der Troubadours (1829, 2. Aufl. 1882).

Fr. Michel (mit Fr. M. Perne), Chansons du châtelain de Coucy (1830).

K. Lachmann, Über althochdeutsche Betonung und Verskunst (1831).

—— Des Minnegesangs Frühling (nachgel. 1857, 4. Aufl. 1888).

James Hardiman, Irish minstrelsy or bardic remains of Ireland (1831).

De la Rue, Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères (1834).

Arthur Dinaux, Trouvères, jongleurs et ménéstrels du nord de la France et du midi de la Belgique (1837—63, 4 Bde.).

Th. Wright, Early mysteries etc. (1838).

Fr. H. von der Hagen, »Die Minnesänger« (1838 - 56, 5 Bde., im 4. Bde. Melodien und G. E. Fischers Abhandlung über die Musik der Minnesänger).

G. R. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges vom frühen Mittelalter etc. (1841).

Ed. de Coussemaker, Mémoire sur Hucbald (1841).

—— Drames liturgiques du moyen âge (1860).

—— Messe du XIIIe siècle (1861).

—— Les harmonistes des XIIe et XIIIe siècles (1865).

—— L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (1865).

—— Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Hâle (1872).

—— Essai sur les instruments de musique au moyen âge (in Didrons Annales archéologiques Bd. 3—16).

Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche (1841).
F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters (1846, 2 Bde.).
Edelstand du Méril, Origines latines du théâtre moderne (1849).
Tarbé, Les chansonniers de Champagne aux XIIe et XIIIe siècles (1850).
Rochus von Liliencron, Historische Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrh. (1865—69, 4 Bde.).
—— (mit W. Stade) Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesangs (1854).
—— Musik (in Pauls Grundriß der germanischen Philologie 1898).
E. Schwan, Die altfranzösischen Liederhandschriften (1866).
Fr. Hueffer, Der Troubadour Guilhem de Cabestanh (1869).
Fr. Zarncke, Zwei mittelalterliche Abhandlungen über den Bau rhythmischer Verse (Berichte d. K. Sächs. Ges. d. Wissensch., phil. hist. Kl. Bd. 23, 1871).
G. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12.—13. Jahrhundert (1871).
—— Über Troubadoure usw. (Zeitschr. f. rom. Philologie 1879—80.)
—— Über die musikalische Bildung der Meistersinger (Zeitschr. f. deutsch. Altertum XX).
K. Bartsch, Grundriß der provençalischen Literatur (1872).
Gustav Gröber, Die altfranzösischen Romanzen und Pastourellen (1872).
—— Die Liedersammlungen der Troubadours (in Böhmers Romanischen Studien II. 1877).
—— Grundriß der romanischen Philologie (1888—98, 2. Aufl. 1904 ff.).
H. Bellermann, Franconis de Colonia ars cantus mensurabilis Cap. XI (1874).
—— Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert (1858).
Karl Engel, A descriptive catalogue of the instruments on the South Kensington Museum (1874).
H. Lavoix, La musique dans l'imagerie du moyen-âge (1875).
—— La musique au siècle de Saint Louis (1884 in G. Raynauds Recueil de motets français).
A. Schubiger, Musikalische Spizilegien (1876, I. Das liturgische Drama des Mittelalters).
Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch (1877).
—— Geschichte des Tanzes in Deutschland (1886, 2 Bde.).
V. Sardou, Le Mystère du Ste. Agnès (1877 mit Faksimile).
K. Burdach, Über die musikalische Bildung der deutschen Dichter insbesondere der Minnesänger im 13. Jahrh. (1880).
E. Monaci, Il misterio provenzale di S. Agnese (1880, phototypisches Faksimile).
Peter Bohn, Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis, übersetzt und erklärt (1880).
Guido Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie (1881).
—— Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit (1882).
J. F. Wewertem, Zwei veraltete Musikinstrumente [Chrotta und Rotta] (Monatsh. f. Musikgesch. 1881).
M. Falchi, Studi su Guido Monaco (1882).
Ant. Brandi, Guidone Aretino monaco di S. Benedetto (1882).
Gaston Raynaud, Bibliographie des chansonniers français du XIIIe siècle (1884, 2 Bde.).
—— Recueil de motets français (1884).

Rob. Hirschfeld, Johannes de Muris (1884).
Hans Müller, Die Musik Wilhelms von Hirschau (1884).
—— Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik (1884).
—— Eine Abhandlung über Mensuralmusik (1886).
Chabaneau, Les biographies des troubadours (1885).
G. Schläger, Studien über das Tagelied (1885).
—— Über Musik und Strophenbau in den französischen Romanzen (1900).
Josef Sittard, Über Jongleurs und Menestrels (Vierteljhrsch. f. M.-W. 1885).
W. de Gruyter, Das deutsche Tagelied (1887, Dissert.).
Ph. Spitta, Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter (Vierteljahrschr. f. M.-W. 1888 u. 1889).
Oswald Koller, Der Liederkodex von Montpellier (Vierteljahrschr. f. M.-W. 1888).
—— und J. Schatz, Lieder Oswalds von Wolkenstein (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XI. 1, mit den Melodien).
A. J. H. Hipkins, Musical instruments historic, rare and unique (1888).
Dom Germain Morin, Guido de St. Maur des Fosses (Revue de l'art chrétien 1888).
Julien Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France (1889).
P. Ambrosius Kienle, Neueste Forschungen über Guido von Arezzo (Vierteljahrsschr. f. M.-W. 1889).
A. Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France (1889).
Eust. Deschamps [1392], L'art de dictier (Ausg. von G. Raynaud 1891).
Antonio Restori, Notazione musicale dell' antichissima Alba bilingua (1892).
—— Musica allegra di Francia nei secoli XII e XIII (1893).
—— La musique des chansons françaises (in Petit de Julevilles Histoire de la langue etc. franç. I. 1895).
—— Per la storia musicale dei Trovatori provenzali (Rivista mus. ital. I—II 1896) u. a. m.
P. Meyer und Gaston Raynaud, Le chansonnier de St. Germain des Près (1892, phototyp. Faksimile).
Eduard Sievers, Altgermanische Metrik (1892).
—— Metrische Studien (I. 1901, hebräische Metrik).
K. K. Müller, phototypische Faksimile-Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift (1893, in Originalgröße).
W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas (1893—1903, Bd. 1—3).
W. Nagel, Geschichte der Musik in England (2 Teile 1894, 1897).
H. Springer, Das altprovenzalische Klagelied (1895).
U. Kornmüller, Die Musiklehre des Ugolino d'Orvieto (Kirchenmus. Jahrb. 1895).
J. Fr. Rowbotham, The troubadours and courts of love (1896).
E. Langlois, Le jeu de Robin et Marion par Adam le Bossu (1896).
Bourdillon, Faksimile-Ausgabe von Aucassin et Nicolette (1896).
Paul Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen (1896).
—— Die Gesänge der Geißler des Pestjahres 1349 (1899).
Heinrich Rietsch (mit F. Arn. Mayer), Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg (1896).
—— Die deutsche Liedweise (1904).
H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger (Musikal. Wochenblatt 1897—1902).

H. Gui, Adam de la Hâle (1898).

H. E. Wooldridge, Early english harmony from the 10th to the 15th century (1897).

—— The Oxford history of music Vol. I (part I—II [Mittelalter] 1901, 1905).

W. Meyer (von Speyer), Der Ursprung des Motets (Nachr. der Göttinger Ges. d. Wissensch. 1898).

—— Fragmenta Burana (1901, S. 31ff. Zur Geschichte der musikalischen Schauspiele).

Ed. Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen im späteren Mittelalter (1898).

A. Schönbach, Die Anfänge des deutschen Minnegesangs (1898).

Jules Combarieu, Fragments de l'Enéide en musique (1898).

Georg Lange, Zur Geschichte der Solmisation (Sammelb. d. Internat. M.-G. I. 1899).

Hermann Suchier, Textausgabe von Aucassin und Nicolette (4. Aufl. 1899).

—— Der Troubadour Marcabru (Jahrb. f. rom. u. engl. Literatur. XIV).

Johannes Wolf, Beiträge z. Gesch. d. Musik des 14. Jahrhunderts (Kirchenmusik. Jahrb. 1899).

—— Die Musiklehre des Johannes de Grocheo (Internat. Musik-Ges. Sammelb. I. 1 [1899]).

—— Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts (das. III. 4 [1902]).

—— Geschichte der Mensuralnotation von 1260—1450 (1904, 2 Bde.).

J. Thibaut, Les traités de musique byzantine (Byzant. Zeitschr. 1899).

W. Niemann, Die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Joh. de Garlandia (1901).

Dom J. A. Gaisser, Le système musical de l'église grecque (Revue Benedictine 1899 und erweitert separat 1901).

Franz Prätorius, Über die Herkunft der hebräischen Akzente (1901).

—— Die Übernahme der frühmittelgriechischen Neumen durch die Juden (1902).

J. Stainer, Early Bodleian music [1185—1505] (1901, 2 Bde., 1. Band Faksimiles, 2. Band Übertragungen).

J. Werner, Notkers Sequenzen (1901).

Th. Hampe, Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit (1902).

G. Holz, Franz Saran und Ed. Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift (Faksimile und Übertragung, 1902, 2 Bde.).

Friedrich Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts (Int. M.-G. Sammelb. IV. 1 [1902]).

—— Die 50 Beispiele Coussemakers a. d. Handschr. v. Montpellier (das. V. 2 [1904]).

Konrad Gusinde, Aus der Sterzinger Sammelhandschrift (Festschr. des Breslauer germanistischen Vereins 1902, mit Nithart-Melodien).

Rob. Maude Moorson, A historical companion to hymns ancient and modern (1903).

Edm. Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, I. die Blasinstrumente (1903).

Pierre Aubry, Aufsätze über die Melodien der ältesten Troubadours in der Revue musicale (1904—1905).

Franz Saran, Der Rhythmus des französischen Verses (1904).

Guido Gasperini, Storia della semiografia musicale (1905).

XII. Kapitel.

Die Anfänge der mehrstimmigen Musik.

§ 38. **Das Organum** (Die Diaphonie).

Unsere eingehenden Untersuchungen der Berichte der Schriftsteller des Altertums haben die Gewißheit ergeben, daß dem System der Musik der Griechen die Mehrstimmigkeit im Prinzip fremd gewesen ist und daß gegenteilige Ansichten, welche seit dem Wiederaufleben des Interesses für die antike Kultur immer wieder von einzelnen Gelehrten aufgebracht worden sind, der positiven Unterlagen entbehren und nicht aufrecht erhalten werden können. Der allerdings unanfechtbare Rest, der bei strenger Prüfung von der ganzen Mehrstimmigkeit bei den Alten übrig bleibt, ist die Verzierung, Figurierung einer Melodie in einem Begleitinstrument oder der Singstimme, während eine zweite Stimme dieselbe Melodie schlicht und unverziert vorträgt. Dieses Ergebnis steht bestens im Einklange mit der den Völkern des Orients auch heute eigenen Neigung zu reicher melismatischer Ausschmückung und ihrer das ganze Mittelalter überdauernden und noch heute nicht überwundenen Abneigung gegen die harmonische Musik. Mit Recht verweist bereits Gerbert nachdrücklich auf dieses schwerwiegende Argument gegen alle Versuche, den alten Griechen Polyphonie zu imputieren (De cantu et musica sacra etc. [1774] II. S. 108): ‚Haud equidem diffiteor rem miram videri, hoc musicae polyphonae genus tamdiu latere potuisse, cum tamen nihil frequentius olim fuerit apud cultos gentes quam musica eaque apud Graecos praesertim exculta adeo sit tantoque in pretio habita. Cur vero quis non magis miretur, illud, postquam in Occidente in usu esse coepit medio aevo, a Graecis tamen semper neglectum fuisse toto etiam medio aevo, quo adhuc orientale imperium utcumque stabat ac sic ingenio vigebant Graeci, ut terris postea pulsi exules culturam ingenii scientiarumque Latio inferrent?‘

Der erste ästhetisierende Musikhistoriker, der in der Begeisterung für die Melodie und damit sowohl für die moderne (begleitete) als die antike (absolute) Homophonie in der Polyphonie, der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit, eine barbarische Erfindung erblickte, ist wohl J. A. Scheibe, der im Kritischen Musikus (1745, S. 753) das »verwirrte Tongewebe« geradezu als ein »Kennzeichen der Barbarey oder vielmehr einer gothischen Nachkommenschaft« bezeichnet. Ihm schloß sich vielleicht J. J. Rousseau an mit

der bekannten Bemerkung (Dictionnaire de musique [1767] Art. ,Harmonie') »il est bien difficile de ne pas soupçonner, que toute notre Harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare« und einige Zeilen vorher: »il était réservé aux peuples du Nord .... de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art«.

In der Tat ist, wie es scheint, der Ursprung der mehrstimmigen Musik bei den Völkern des nördlichen Europa zu suchen, wenn auch die Frage einstweilen noch offen gelassen werden muß, ob bei den Kelten oder bei den Germanen . . Mancherlei Anzeichen weisen darauf hin, daß der uralten keltischen Musikkultur die Mehrstimmigkeit schon zu einer Zeit eigen gewesen sein muß, wo die südeuropäische Kultur von derselben noch keine Ahnung hatte. Ein Schriftsteller des 12. Jahrhunderts, Gerald de Barry (Giraldus Cambrensis), berichtet in seiner Beschreibung von Wales (Descriptio Cambriae I. VI. p. 189) von einer komplizierten Vielstimmigkeit bei den Bewohnern dieses Landes und von einer einfacheren (zweistimmigen) Form derselben bei den Bewohnern des nördlichen England (speziell Northumberland): »In Borealibus quoque Majoris Britanniae partibus trans Humbriam scilicet, Eboraci finibus, Anglorum populi qui partes illas inhabitant simili canendo symphoniace utuntur harmonia, binis tamen solummodo tonorum differentiis et vocum modulando varietatibus, una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter et delectante«. Besonderes Gewicht und höchstes Interesse erlangt der Bericht des Giraldus durch den weiteren Zusatz, daß diese Art der Musikübung bei beiden Völkern zu seiner Zeit (im 12. Jahrhundert) bereits durch die Gewöhnung langer Jahrhunderte eine allgemeine, volkstümliche geworden sei (»nec arte tamen sed usu longaevo et quasi in naturam mora diutina jam converso«) und selbst Kinder dieselbe ohne eigentliche Unterweisung handhabten (»pueris etiam . . . et fere infantibus cum primum a fletibus in cantus erumpant eandem modulationem observantibus«). Die Vermutung des Giraldus, daß die wiederholten normannischen Invasionen diese Art des zweistimmigen Singens aus Skandinavien nach dem britischen Inselreiche verpflanzt hätten, sei wenigstens registriert (»Angli vero quoniam non generaliter omnes sed boreales solum hujusmodi vocum utantur modulationibus, credo quod a Danis et Norwagiensibus, qui partes illas insulae frequentius occupare et diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem sic et canendi proprietatem contraxerunt«). Da das betreffende Kapitel des Giraldus überschrieben ist »De symphonicis, eorum cantibus et cantilenis organicis«, und Giraldus hervorhebt, daß die mancherlei verschiedenen Stimmbewegungen

(,discrimina vocum varia') schließlich stets in eine Konsonanz einmünden (»in unam denique consonantiam convenientia«) und überhaupt das Ensemble als ,organica cantilena' bezeichnet, so scheint jeder Zweifel ausgeschlossen, daß die von Giraldus beschriebenen Gesangsmanieren dem entsprechen, was seit dem 9. Jahrhundert mit dem Terminus technicus »Organum« bezeichnet wurde.

Es ist nun weiter schwerlich zufällig, daß der älteste Zeuge für die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges unter dem Namen Organum ein dem britischen Inselreiche angehöriger Philosoph ist, nämlich der wahrscheinlich in Irland geborene Scotus Erigena (gest. 880 zu Oxford). Man hat sich allzusehr daran gewöhnt, das Organum mit dem Namen des Mönchs Hucbald von St. Amand in Flandern in Verbindung zu bringen und daher diese primitiven Formen der Mehrstimmigkeit im Sinne der Lehren zu beurteilen und auszudeuten, welche die unter Hucbalds Namen erhaltenen Schriften wenigstens bei oberflächlicher Bekanntschaft ergeben. Daher steht denn in allen Musikgeschichten zu lesen, daß den Anfang der Mehrstimmigkeit in der Musik ein fortgesetztes Parallelsingen zweier Stimmen in Quinten oder dreier Stimmen in Quinten und Oktaven gebildet habe, wie solches in der Tat eine Anzahl Beispiele der Hucbald zugeschriebenen Musica enchiriadis und besonders der Scholien zu derselben (sämtlich bei Gerbert Script. I. Bd.) belegen. Das Schreckgespenst dieser dem modernen Musiker direkt kunstwidrig dünkenden fortgesetzten falschen Parallelfortschreitungen verlor nur wenig von seiner Fürchterlichkeit durch die Bestimmung, daß das Organum mit einer gewissen Bedächtigkeit (modesta morositate) vorzutragen sei, wobei ja weniger die schneidenden Folgen der Quinten und Oktaven als vielmehr der Wohlklang der einzelnde Akkorde zur Geltung kommen konnte. Rätselhaft blieb für das heutige Musikgefühl trotz aller Hinweise auf die Mixturregister der Orgel und das Phänomen der Obertöne, daß jemals längere Zeit und allgemein als schön sollte empfunden worden sein, was nun seit einem halben Jahrtausend als fehlerhaft und ohrenbeleidigend gilt. Erfreulicherweise konnte ich im zweiten Kapitel meiner »Geschichte der Musiktheorie« (1898) den detaillierten Beweis erbringen, daß jenes berüchtigte Parallelsingen in Quinten und Oktaven weder die ursprüngliche Form der Organum genannten primitiven Mehrstimmigkeit gewesen, noch auch jemals zu allgemeiner Anerkennung und Ausübung gelangt ist, vielmehr lediglich als das Schlußresultat von Versuchen Hucbalds betrachtet werden muß, die seiner Zeit übliche Art mehrstimmigen Singens in ein theoretisches System zu bringen. Selbst in den Schriften Hucbalds spielt dasselbe doch bei genauerer Analyse keineswegs

eine so dominierende Rolle, daß die landläufige Deutung sich aus ihnen als berechtigt erweisen ließe. Nimmt man das älteste Zeugnis, das des Scotus Erigena zum Ausgang, so versteht man sehr wohl den Entwicklungsgang der Lehre unter den Händen Hucbalds, mit dessen Namen man außer der zweifellos echten Harmonica institutio auch die von Hans Müller (»Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik« 1884) ihm abgesprochene Musica enchiriadis (nebst Scholien) und weiter auch zwei anonyme Traktate De organo in Verbindung zu bringen hat, welche ich den Kölner (bei Müller a. a. O. S. 20 abgedruckt) und den Pariser (bei Coussemaker Script. II) genannt habe. Hucbald ist ca. 840 geboren, im Todesjahr des Scotus Erigena (880) zum Priester geweiht und 930 oder 932 mit über 90 Jahren gestorben. Er kann daher sehr wohl im dritten Viertel des 9. Jahrhunderts die ersten und im ersten Viertel des 10. Jahrhunderts die letzten der ihm zugeschriebenen Schriften verfaßt haben. Schließlich kommt zwar nicht allzuviel darauf an, ob er wirklich selbst der Verfasser aller dieser Arbeiten ist oder aber vielmehr nur der Begründer einer Lehre, welche im 9.—10. Jahrhundert die angedeutete Entwicklung genommen hat. Auf alle Fälle gehören die genannten beiden isolierten Traktate De Organo, die Harmonica institutio und die Musica enchiriadis wie auch die Scholien zu letzterem Werke inhaltlich eng zusammen, repräsentieren die wohlerkennbare Fortentwicklung einer Lehre durch einen Autor oder doch seine Schule, für welche eine längere Zeitdauer als die durch Hucbalds Lebenszeit gegebene in Anspruch zu nehmen, keinerlei zwingender Grund vorliegt. In dieser Richtung sind die Ergebnisse der gründlichen Studie Hans Müllers keineswegs unanfechtbare. Der große Fortschritt der Satzlehre, den nach Müller die Scholia enchiriadis bedeuten sollen, ist in Wirklichkeit nur das Verrennen in ein die normale Weiterentwicklung nur störendes und hemmendes Theorem. Der Versuch Oskar Pauls (1865 in den ‚Wiener Rezensionen‘, auch in seiner »Geschichte des Klaviers« 1868), das böse Parallelsingen in Quinten und Oktaven durch die Annahme aus der Welt zu schaffen, die Stimmen hätten nicht gleichzeitig sondern nacheinander, also nach Fugenart, die Melodiebruchstücke vorzutragen, entbehrt jeder positiven Unterlage und widerspricht derart allen Überlieferungen, daß er mit Recht heute kaum mehr von irgend jemandem ernst genommen wird. K. Stumpfs Versuch (Die pseudoaristotelischen Probleme über Musik [1897] S. 43), gar bereits für die alten Griechen in der »Antistrophie« etwas Ähnliches zu konstruieren, ist mit aller Entschiedenheit zurückzuweisen.

Fragen wir nun zunächst nach dem Wesen des Organums, so ist dasselbe offenbar die erste Form der Improvisation einer

zweiten Stimme zu einer fertig vorliegenden Melodie gewesen und gehört in diesem Sinne mit dem späteren Déchant sur le livre und Fauxbourdon in eine Kategorie. Diese Improvisation richtete sich nach sehr einfachen, mechanisch zu handhabenden Regeln und bedurfte deshalb nicht einer Notierung der Zusatzstimmen. Allerdings muß es aber immerhin Verwunderung erwecken, eine solche Improvisation zu einer Zeit aufkommen zu sehen, welcher auch die überkommenen Melodien (natürlich in der Hauptsache solche des liturgischen Gesanges) noch nicht in direkt lesbarer Form vorlagen, in der vielmehr die Neumenschrift ohne Linien noch die herrschende Form der Notierung war. Die Zumutung, zu einer wenn auch wohl bekannten, so doch nur in der Erinnerung festgehaltenen Melodie eine stark abweichende Gegenstimme zu improvisieren, ist eine so starke, daß der Gedanke nahe liegt, daß man doch für die Hauptmelodie Mittel zweifelloser Feststellung hatte oder fand, und daß daher das Aufkommen der Buchstabennotierung mit *A—G* oder auch *a—p* in ursächlichen Zusammenhang mit dem Aufkommen des Organums gebracht werden muß. Die für das 10. Jahrhundert verbürgte Verwendung derselben für Instrumentalmusik ist kein Gegenbeweis und der Wortlaut eines der Zeugnisse (Pseudo-Bernelinus bei Gerbert Script. I. 318) »quibus organa nostra notata sunt« kann sogar als direkter Beweis dafür gedeutet werden. Das älteste erhaltene Beispiel eines Organum außerhalb der Traktate Hucbalds (in welchen zur Notierung die Dasiazeichen verwendet sind) ist nun in der Tat mit Buchstaben (c—n) notiert. Es findet sich in einem angeblich zu Ende des 10. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Cornwallis (!) geschriebenem Kodex der Bodleiana zu Oxford (Bodley 572) und wurde zuerst 1890 von W. H. Wooldridge in phototypischem Faksimile herausgegeben in The musical notation of the middle ages (Publikation der Plainsong and mediaeval music society; auch als Early english harmony 1897, Tafel I). Oskar Fleischer hat das kleine Stück in der Vierteljahrsschrift f. M.-W. VI. S. 424 ff. besprochen und analysiert; Wooldridge akzeptiert (Oxford history of music I. S. 93) seine Deutung, sowohl bezüglich der Tonhöhe als des Rhythmus. Fleischers Deutung läßt aber eine Lücke, nämlich bezüglich des zwischen den Buchstaben *g* und *f* auftretenden rätselhaften Zeichens ˫, von dem er sagt, daß am besten die Stufe *f* dafür passe, das er aber als Verlängerungszeichen (? doch nur das erste Mal) deutet. Der Hinblick auf das mit *a—p* notierte Antiphonar von Montpellier hat ihn aber von der richtigen Spur abgebracht. Durch die Scholien der Musica enchiriadis (Gerbert Script. I. 209) ist nämlich auch die Notierung mit *A—P* im Sinne einer durch zwei Oktaven laufenden

Durtonleiter belegt (fränkisch, *c*—c^2); bei dieser liegt zwischen *f* und *g* die variable Stufe, welche alte Monochordmensuren (vgl. meine »Studien zur Geschichte der Notenschrift« S. 301 [Cod. Paull. 1493] und 307 [Gerbert Script. I. 347]) als *g* minus (klein geschrieben *g* im Gegensatz zu *G*) oder *s* (synemmenon) bezeichnen. Liest man die Notierung in diesem Sinne, so rückt sie eine Terz höher. Für die rhythmische Lesung dürfte aber doch wohl die Choralmelodie (Hymne auf den hl. Stephanus) maßgebend sein, wie sie Wooldridge (Oxford history I. S. 92) aus dem Antiphonale Sariburiense mitteilt (dort hat die Melodie aber die der Deutung Fleischers entsprechende Lage, beginnend und schließend nicht mit *c*, sondern mit *a*; doch kann das ja eine spätere Verschiebung zufolge Mißverstehens der alten Notierung sein). Die Deutung der Punkte hinter einigen Buchstaben als Taktstriche oder doch signa divisionis trifft wohl nicht ganz, wenn auch beinahe das Rechte. Die Punkte treten nämlich auf, wo die beiden Stimmen in den Einklang oder die Oktave treten, was ausnahmlos bei Wortenden der Fall ist, ein paarmal aber auch inmitten eines Wortes; offenbar zeigen sie den Sängern bequem die Stellen an, wo sie in der Tonhöhe zuzammentreffen müssen, was uns als eine der wichtigsten Dispositionen der Anlage eines Organums durch die Autoren bezeugt ist. Die rhythmische Lesung gebe ich in der folgenden Übertragung streng nach den Grundsätzen, die ich im dritten Buche entwickelt habe, wobei ich mich allerdings auf die Korrektheit der Textunterlegung des Manuskriptes verlassen muß, unter Zuhilfenahme der Punkte für einige Wortenden, wo die Tonzeichen sich häufen und wegen Raummangel aus der Reihe kommen. Das Gesamtbild sieht dann freilich ganz anders aus als bei Fleischer und Wooldridge. Die Notierung hat folgende Gestalt (unter Verzicht auf Faksimilierung):

h g f g. h k l n. h k l k h. h i g f g h. h kl kl kh. h gfg h
h hhg. hg'–f hgfgh k'–i h,i h. hg hf ghgh ch hih h.
Ut tuo pro piti atus tus interuentu dominus

d e d f k i k' i l n. gkl m l k l h. f g h. f g. e f g f e c e. d c, d e f h dklk h
g h g f g h h k g f. gh gh h i h h. h i h. h g. h g h g f e. f g g e f d d f g h.
nos purga tos a pecca tis iungat ce li ci ui bus.

Fleischers Auseinanderziehung der ganzen Melodie in lauter gleiche Noten (Halbe) mit weiteren Verlängerungen einiger der durch Punkte markierten, könnte natürlich nur ernstlich in Frage kommen, wenn jeder Note eine Silbe untergelegt wäre wie bei den Notkerschen Sequenzen. Eine Deutung, welche Rhythmus und

Reim des Textes ignoriert und trotz dieser damals noch neuen und darum selbstverständlich desto unverletzlicheren Gliederungsmittel die Hauptgliederungen an andere Stellen verlegt (sogar mitten hinein in Worte [propiti 𝄐 atus, coe 𝄐 li]), ist a limine abzulehnen. Meine hier folgende Übertragung des Stückes mag man mit Alt- oder aber mit Tenorschlüssel (und ?) für beide Stimmen lesen; im ersteren Falle gibt sie dem rätselhaften ♮ die Bedeutung des *b* statt *h*, im zweiten bleibt dasselbe rätselhaft (*fis* statt *f*?), weist aber eine frappante Übereinstimmung der Unterstimme mit dem Choral des Sarum Antiphonale auf:

Ut tu - o pro - pi - ti - a - tus

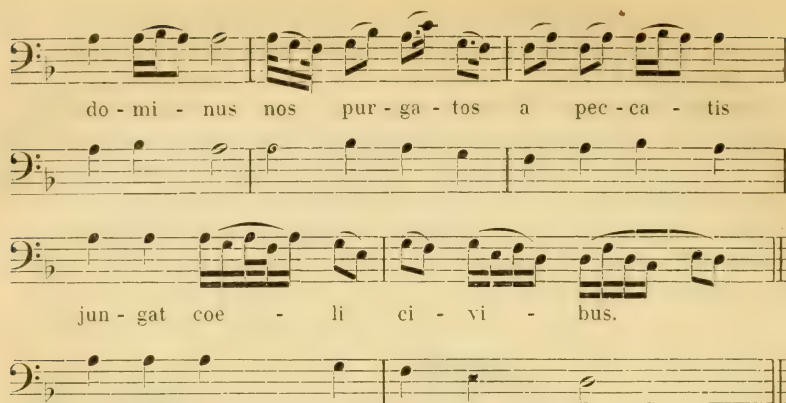
in - ter - ven - tu do - mi - nus nos pur - ga-tos

a pec - ca - tis jun-gat ce - li ci - vi - bus

Choral im Sarum Antiphonale.

Ut tu - o pro - pi- ti - a - tus in - ter - ven - tu

(Melodiekern.)



Angesichts dieses bis jetzt ältesten Denkmals verlieren die sonst so vagen und unbestimmt scheinenden frühesten Definitionen des Organum ihre Abstraktheit und gewinnen den Wert wirklich orientierender Aufschlüsse. Hören wir zunächst was uns Scotus Erigena zu sagen hat (De divisione naturae V. 4) »Quid de musica (?) nonne et ipsa a principio suo incipit quod vocant tonum et in symphonias sive simplices sive compositas movetur quas denuo resolvens tonum sui videlicet principium repetit cum in ipso tota et in vi et potestate subsistit«. Noch bestimmter in der seit Coussemaker (1852) oft angeführten Stelle: »Organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur voces longe a se discrepantibus intensionis et remissionis proportionibus segregatae dum vero sibi invicem coaptantur (!) secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos (!) naturalem quandam dulcedinem reddentibus«. Beide Stellen legen besonderen Nachdruck auf das Auseinandertreten der Stimmen und das Wiederzusammenlaufen in den Einklang, die zweite speziell bei der Definition des ‚organicum melos', die erste sicher ebenfalls im Hinblick auf dasselbe. Angesichts unseres Beispiels werden wir dieses Zusammenlaufen der Stimmen in den Einklang als nicht nur für den letzten Schluß eines Organum, sondern für alle Melodieglieder gemeint verstehen, wie das noch bestimmter der dem 10. Jahrhundert angehörende Kölner Traktat De Organo (s. oben) aussagt: »in plerisque particulis ad finem sese voces diversae conjungant«. Endlich ersehen wir aber aus dem Pariser Traktat De organo (s. oben), der ebenfalls noch zu den ältesten, am wenigsten durch theoretischen Schematismus veränderten Fassungen der Lehre gehört, daß auch der Anfang im Einklang das Normale ist,

wenigstens wo das Melodieglied mit dem »Finalis rector« beginnt: »Ante quam particula ejus (finalis rectoris) locum transcendat profecto organum legitimum silet. Si non ultra quam ad secundam supra terminalem pertingit ibi similiter responso organi caret« etc. Doch gehören der Kölner und Pariser Traktat De organo bereits zum Kreise der Hucbald-Schriften, bei denen man nicht weiß, wo der zugrunde liegende Usus aufhört und die spezifischen Theorien des Verfassers beginnen.

Der Entwicklungsgang der Lehre Hucbalds ist in der Kürze der, daß die Quarte (nicht die Quinte) und zwar unterhalb (!) der Hauptstimme (Organum subhaerens) als das Normalintervall gilt, bis zu welchem die Stimmen auseinandertreten und aus dem sie bei den Wortschlüssen wieder zum Einklang zusammentreten. Aber obgleich offenbar dieses Auseinander- und Wiederzusammentreten der Stimmen ursprünglich der Hauptgesichtspunkt für die Führung der Organalstimme ist, so kapriziert sich doch Hucbald mehr und mehr darauf, die Parallelbewegung in Quarten als die Hauptsache anzusehen und alle Abweichungen von derselben zu Ausnahmen zu stempeln, die besondere Erklärung erfordern. Schon der Kölner Traktat definiert: »Diaphoniam seu organum constat ex diatessorum symphonia naturaliter derivari« und stellt das Zusammenlaufen in den Einklang als zweites Gesetz auf, durch welches die Erfüllung des ersten häufig unmöglich werde. Er muß aber auch zugeben (zweifellos im Hinblick auf die Praxis seiner Zeit), daß manche Melodieglieder überhaupt nicht zum Quartenabstande kommen, sondern nur Sekunden und Terzen zeigen, was er als uneigentliches Organum bezeichnet (»Est interdum ubi deficientibus naturalibus spaciis tertiana et secundana etiam conlatione per quaedam membra abusivum organum ponimus«). Den breitesten Raum nehmen bei Hucbald die Versuche ein, die Abweichungen von dem ersten Gesetz (Quartenabstand) zu motivieren. Im Kölner Traktat steift er sich darauf, daß die Organalstimme nicht unter die Untersekunde der Finalis hinabsteigen dürfe (organum inferius descendere non possit quam in illum usque sonum, qui finali rectori fuerit subsecundus), d. h. also daß unter Umständen ein längeres Stillstehen der Organalstimme auf folgenden Tönen stattfindet:

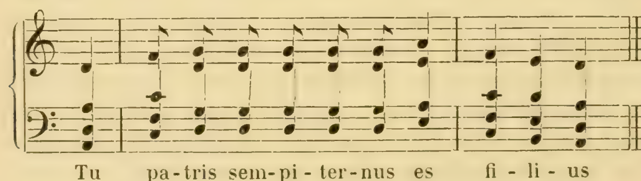
im	Protus	(Finalis *d*)	auf	*c*.
»	Deuterus	(» *e*)	»	*d*.
»	Tritus	(» *f*)	»	*e*.
»	Tetartus	(» *g*)	»	*f*.

Dagegen bezieht die Musica enchiriadis die Stillstände auf gewissen Tönen darauf, daß die Fortsetzung der Quartenparallelen

durch einen in den Weg tretenden Tritonus unmöglich wird. Von diesem kann zwar eigentlich nur für die Kombination *f h* die Rede sein; aber inzwischen hat Hucbald seine seltsame, das Verhältnis der vier Finaltöne fortgesetzt reproduzierende Grundskala aufgestellt:

G A B c* ‖ *d e f g* ‖ *a h c′ d′* ‖ *e′ fis′ g′ a′* ‖ *h′ cis″ d′

in welcher sich mehr solche Gelegenheiten finden (*B e*, *f h*, *c′ fis′*, *g′ cis″*), woraus sich aber nur mehr Stillstände des Organums auf *c* und *g* ableiten lassen, da *d′* und *a′* nicht ernstlich für das Organum in Frage kommen können (sie müßten ja *fis′* und *cis″* für den Cantus firmus voraussetzen). Das Ergebnis ist also ein ganz verschiedenes. In der Musica enchiriadis ist aber überhaupt derart zur Behandlung der Parallelführung in Quarten als Hauptgesetz fortgeschritten, daß das zweite Gesetz ganz in den Hintergrund tritt. Durch Verdoppelung der Organalstimme oder auch beider Stimmen in der höheren Oktave (ja Verdreifachung, mit Hilfe von Instrumenten) entstehen hier jene berüchtigten Mixtur-Wirkungen:



und damit ergibt sich nun mittelbar auch ein Quinten-Organum (vgl. die beiden Mittelstimmen), dem aber noch keine Wichtigkeit beigelegt wird. Erst die Scholien der Musica enchiriadis tun den letzten Schritt, an Stelle der Parallelität in Quarten auch gleich prinzipiell die in Quinten zur Grundlage zu machen (die Organalstimme in der Unterquinte der Hauptstimme), doch auch nur als eine neue Möglichkeit neben der alten. Wir sehen also, daß es ganz und gar nicht berechtigt ist, die fortgesetzten Quintenparallelen als das Grundwesen des Organum zu betrachten und daß diese Phase der Musikgeschichte einer gründlichen Andersformulierung bedarf.

Rätselhaft bleibt aber immerhin, wie überhaupt die Quarte zu einer so hervorragenden Rolle im zweistimmigen Satze kommen konnte. Denn nicht nur erkennt dieselbe tatsächlich die fernere Entwicklung der Lehre zunächst bei Guido von Arezzo an, der das Quintenorganum verwirft und mit seiner Neuformulierung der Theorie des Zusammenlaufens in den Einklang bei den Distinktionen

der alten Lehre wieder näher kommt, sondern auch die ältesten Monumente bestätigen, daß in der Tat Quartenparallelen nicht gescheut wurden (in dem Ut tuo propitiatus sind sie jedoch nicht gehäuft). Hucbalds antikisierende Tendenzen (im Hinblick auf die hervorragende Stellung der Quarte in der griechischen Theorie) dafür verantwortlich zu machen und etwa anzunehmen, daß das Organum bereits von Anfang an vielmehr eine Parallelbewegung in Terzen gewesen wäre, nur mit Anfang und Ende jedes Melodiegliedes im Einklange wie im späteren Gymel (§ 39), ist wohl etwas gewagt, wenn auch nicht unsinnig. Vielleicht muß man aber, um eine Lösung des Rätsels wenigstens zu ahnen, an die in der Ursprungsheimat der Mehrstimmigkeit damals noch nicht untergegangene halbtonlose Pentatonik denken, welche nicht nur ganz von selbst auf Quartenparallelen (untermischt mit Terzenparallelen und Quintenparallelen) führt, sondern sogar den unglaublich klingenden Bericht des Giraldus glaubhaft macht, daß beim Ensemblegesang der Walliser jeder eine andere Melodie gesungen habe. Denn vorausgesetzt nur, daß alle sich innerhalb derselben pentatonischen Skala hielten und am Schluß in den Einklang bzw. die Oktave zusammentraten, konnte der Effekt in der Tat gar kein schlimmer werden und blieb auf alle Fälle weit zurück hinter den Komplikationen unserer heutigen Mehrstimmigkeit. Ein paar zweistimmige Kombinationsproben mögen das Gesagte verdeutlichen (ich wähle die Stimmung in der Quintenreihe *F C G D A*; vgl. § 30 S. 62):

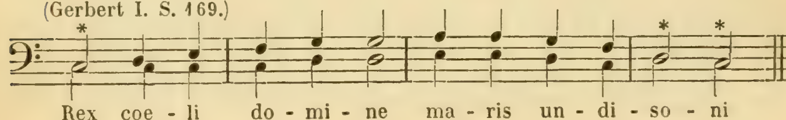


Daß eine freie Entfaltung der Mehrstimmigkeit bereits innerhalb der Schranken halbtonloser Pentatonik nicht nur auf Quintenparallelen, sondern auch auf Sekundfolgen (vgl. NB.) führen konnte, welche dann auch unbehelligt in eine neue, die Pentatonik abstreifende Ära übergingen, ist nicht nur sehr wohl glaubhaft, sondern wird gerade durch die ältesten Monumente der mehrstimmigen

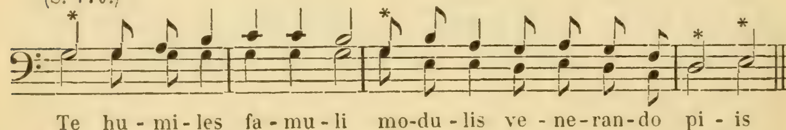
Musik anscheinend bestätigt. Mit dem Moment, wo die fortgesetzte Begleitung einer Melodie mit Konsonanzen (Oktaven, Quinten, Quarten) als eigentlicher Ausgangspunkt der Mehrstimmigkeit aufgegeben werden muß, schwindet die Möglichkeit, ein eigentliches Kindheitsstadium, eine Entwicklung ab ovo für die neue Kunstgattung anzunehmen und muß vielmehr damit gerechnet werden, daß es sich wenigstens zum Teil zunächst um Assimilierung aus einer absinkenden alten Kultur herübergenommener Elemente handelt. Nur so glaube ich den merkwürdigen Umstand erklären zu können, daß gleich die ersten Belege mehrstimmiger Musik mit so komplizierten figurativen Umschreibungen operieren und erst im 12. Jahrhundert im Déchant ein Abklärungsprozeß zu einfacheren, leicht faßlichen und leicht formulierbaren Bildweisen sich vollzieht.

Die kleinen Schulbeispiele bei Hucbald (Musica enchiriadis) und Guido lassen erkennen, daß die particulae, bei deren Schluß die Stimmen in den Einklang zusammenliefen, nicht immer so klein bemessen wurden wie in dem Ut tuo propitiatus, d. h. daß nicht sowohl die einzelnen Worte als vielmehr die Distinktionen, die Interpunktionsstellen die Stimmen zusammenführen, z. B.:

(Gerbert I. S. 169.)

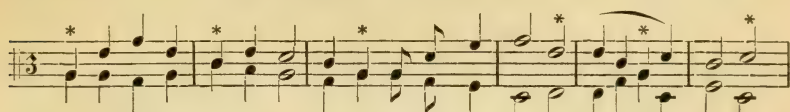


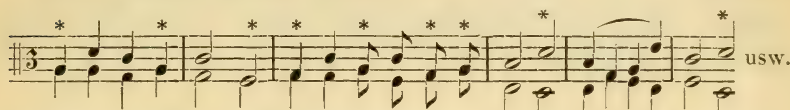
(S. 170.)



Ob angesichts des Ut tuo propitiatus, bei dem nach Wooldridges Nachweis der Cantus principalis Unterstimme ist und auch schon Kreuzungen vorkommen, überhaupt daran festgehalten werden kann, daß das von Hucbald gelehrte Organum unter dem Cantus firmus die ältere Form, also die höhere Lage der Gegenstimme erst später aufgekommen ist, kann in Frage gestellt werden, zumal es Hucbald selbst für nötig hält, das von ihm beschriebene Organum als »subhaerens« zu bezeichnen. Jedenfalls kennt Guido neben dem Organum sub voce auch das Organum supra vocem und lehrt auch Fälle von Stimmenkreuzung; damit scheint aber wie gesagt das Organum nur seiner ursprünglichen Form näher gebracht. Die Beispiele des etwa um 1100 zu setzenden »Mailänder« Traktats

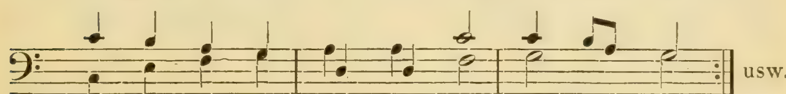
Ad organum faciendum stehen durch vermehrte Zusammenführung der Stimmen in den Einklang oder die Oktave dem Ut tuo propitiatus wieder sehr nahe, z. B.:





Zur Gattung des älteren Organums gehören auch alle die choraliter notierten zweistimmigen Tonsätze des 12., 13. und noch späterer Jahrhunderte, gleichviel ob die Notenformen sich äußerlich als Neumen darstellen oder quadratische Gestalt annehmen, so daß sie auf den ersten Blick für Mensuralnoten gehalten werden. Im allgemeinen wird man nicht fehlgehen, wenn man für alle zwei-, ja auch dreistimmigen Gesänge, in denen mehrere Stimmen gleichzeitig denselben Text singen, Abhängigkeit des Rhythmus von der Wortbetonung annimmt (nach den bisher festgehaltenen Gesichtspunkten). Meist sind solche Gesänge sequenzartig syllabisch gesetzt, wenn nicht wirkliche Sequenzen so z. B. folgender »Biscantus« (Gerbert De cantu etc. II. 109 aus einem St. Blasianer Kodex des 13. Jahrhunderts):





ebenso das leider nicht mit Bestimmtheit zu entziffernde, dem 11. Jahrhundert angehörende Mira lege (Coussemaker, Histoire de l'harmonie pl. XXIII nach Paris Bibl. Nat. M. 1159), auch die Sequenz aus dem 12. Jahrhundert Verbum bonum et suave (das. pl. XXIV —XXV aus Bibl. Douai MS. 124) mit der Anfangsstrophe:

1. Verbum bo-num et su-a-ve per-so-ne-mus il-lud A-ve

2. Per quod A-ve sa-lu-ta-ta mox con-ce-pit se-cun-da-ta

per quod Chri-sti fit concla-ve virgo ma-ter fi-li-a

Vir-go Da-vid stir-pe na-ta in-ter spi-nas li-li-a

Ganz dieselbe freie Verfügung beider Stimmen über dieselbe Tonlage und daher die fortgesetzte Stimmenkreuzung, welche beim lebendigen Vortrage bald die eine bald andere mehr hervortreten läßt, zeigt auch die Sequenz Amor patris et filii (Facsimile in Early english harmony [Brit. Mus. Burney 357]) aus dem 13. Jahrhundert; auch in dieser ist nur die erste Strophe durch Melismen verbrämt, während die Folgestrophen fast durchweg syllabisch komponiert sind. Die erste lautet:

Amor pa-tris et fi-li-i veri splen-dor auxi-li-i

To-ti-us spes so-la-ci-i

Auch die von Dreves (Analecta hymnica XVII S. 226 ff.) mitgeteilten ca. 1140 niedergeschriebenen zweistimmigen Gesänge zu Ehren des heil. Jakob von Compostella zeigen durchaus dieselbe Satztechnik:

I.

Ja - co - be San - cte Tu - um re - pe-

ti - to Tem - po - re fe - stum

Fac prae - clu - es Coe - lo co - len - tes.

II.

No - stra pha - lanx plau-dat lae - ta Hac in di - e

qua ath-le - ta Christi gaudet si - ne me - ta Ja - co-bus in

glo- ri - - - a An-ge-lo-rum cu - ri - a.

III.

Gra-tu - lan-tes ce - le - bra-mus fe - stum di - em

lu - ce di - vi - na ho - ne - stum Haec est

di - es Ja - co - bi in - si - gnis Il - lu - stra - ta

si - gnis e - jus di - gnis Quem pre - ca - mur
De - can-tan - tes

du - cat ut ad cae-los
e - jus Christo me-los. Su - sci-pi - ens gratiam de

cae - lis Be - ne - di - cat er - go plebs fi-



Daß die Neumierung des ‚Domino‘ (Schluß von III) das Schema glatt füllt, wenn man jeder Neume den Wert einer Zeiteinheit beimißt, ist ein schwerwiegender Beweis für unsere Deutung der Notierungen des Organum purum (s. unten S. 156).

Daß auch das Mira lege (vgl. S. 147) ähnlich für beide Stimmen über dieselbe Tonlage verfügt, ist sehr wahrscheinlich, so daß die Stimmen um eine Oktave näher zusammenzurücken wären als in Coussemakers Übertragung, also etwa so:



Doch sehe ich mangels nicht nur jedes Schlüssels, sondern auch einer wirklich zweifellosen Erkennbarkeit der einzelnen Intervalle von einem vollständigen Übertragungsversuche ab.

So einleuchtend die Annahme einer Entwicklung des Organum in der Richtung gesteigerter Gegenbewegung ist, wenn man in dem Hucbaldschen Parallelorganum die ursprüngliche Form sieht, und so hübsch sich die neue Form aus Guido, dem Mailänder Traktat Ad organum faciendum und Johannes Cotton belegen läßt, so schrumpft doch der Wert dieser Unterscheidungen stark zusammen, sobald man sich genötigt sieht, das Parallelorganum als Grundlage aufzugeben. Wenn auch den Darstellungen der genannten Autoren, besonders Guidos die Bedeutung einer Reaktion gegen das durch Hucbald aufgebrachte Parallelsingen wird zuerkannt werden müssen, so scheint doch die Gegenbewegung von allem Anfange an für Anfang und Schluß der Melodieglieder der Hauptgesichtspunkt zu sein und Parallelbewegung nur für die mittleren Partien derselben in Betracht zu kommen, die — nach dem Ut tuo propitiatus zu schließen — anfänglich von geringer Ausdehnung waren. Wohl scheint es, daß der Spielraum für die Entfernung der Stimmen voneinander anfänglich kleiner gewesen ist und die in dem Ut tuo propitiatus noch vereinzelten Oktaven statt des Einklanges allmählich immer häufiger wurden; trotzdem behält aber die ganze Kompositionsweise, sobald man die schematischen Schulbeispiele

der Musica enchiriadis aus dem Spiele läßt, in der Hauptsache dasselbe Aussehen, und man steht bei den verschiedenen Autoren von Traktaten eigentlich nur abweichenden Formulierungen der Lehre gegenüber, welche ich in meiner Geschichte der Musiktheorie des längeren und breiteren dargestellt habe, hier aber übergehen kann, da wir hier nach der Entwicklung der praktischen Kunstübung selbst fragen. Viel wichtiger für diese ist aber zweifellos das auch bereits bei Hucbald erkennbare häufige Stillstehen des Organums auf einem Tone, während die Hauptstimme sich bewegt. Die schon angedeuteten Versuche der Motivierung dieser Stillstände mögen uns auch nicht eingehender beschäftigen; dagegen interessiert es uns, zu erfahren, welche Töne es sind, auf denen das Organum stehen bleibt.

Die drei Töne, auf welche sowohl nach Hucbalds späterer Lehre als nach Guido die Organalstimme vorzugsweise sich festsetzt, sind *c*, *f* und *g*, sehr bemerkenswerterweise die Tiefengrenzen der drei ursprünglichen und längere Zeit alleinigen Lagen des Guidonischen Hexachords. Wenn auch bestimmt die Solmisationslehre in ihren Anfängen von ganz anderen Gesichtspunkten ausgeht (vgl. S. 184), so hat doch möglicherweise dieses merkwürdige Zusammenstimmen Bedeutung gewonnen für die Entwicklung des allmählich bestimmter hervortretenden Harmoniegefühls und zwar in dem der Musik des Altertums fremderen Dursinne. Der Begriff des »Grundtones« im modernen Sinne beginnt hier sich bemerklich zu machen. Bestimmte Anhaltspunkte für eine solche Behauptung geben uns die Musikinstrumente des 10. Jahrhunderts. Zunächst steht fest, daß die kleinen damals von den Mönchen allgemein gebauten Orgeln Pfeifen durch eine oder zwei Oktaven mit der Stimmung:

c d e f g a h c′ (*d′ e′ f′ g′ a′ h′ c″*)

disponierten, wie eine ganze Reihe auf uns gekommener Mensurae organicarum fistularum belegen. Dieselbe Stimmung bezeugt Notker (gleichviel ob der ältere oder jüngere) in dem althochdeutschen Traktat ‚Y uuizin darmite‘ (Gerbert Script. I. 98) für die Lira und Rota, zwei harfenartige Instrumente der Zeit. Ebenso steht sie fest für die Anlage der Tasten der Drehleier, die damals Organistrum hieß (vgl. die Odo zugeschriebene Anweisung ‚Quomodo organistrum construatur‘ bei Gerbert Script. I. 303). Das Organistrum hatte aber bereits damals, wie alte Reliefdarstellungen bezeugen, rechts und links neben dem Griffbrett zwei Bordunsaiten, welche unablässig denselben tiefen Ton gaben, während auf den beiden in der Mitte liegenden, im Einklang gestimmten Saiten mittels einer Klaviatur eine Melodie gespielt wurde. Auch der ganz analoge

Wirkungen ergebende Dudelsack hat ein hohes Alter, wenn sich auch seine Bordunpfeifen erst seit dem 14. Jahrhundert belegen lassen (E. Buhle, die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters [1903] S. 50). Von ganz besonderem Gewicht ist aber die um die Mitte des 13. Jahrhunderts verfaßte Beschreibung des Viella genannten mit fünf Saiten bezogenen Streichinstruments durch Hieronymus de Moravia (Coussemaker Script. I. S. 153), in welcher ausdrücklich gesagt ist, daß eine der tiefsten Saiten neben dem Griffbrett liegt und nicht durch Greifen verkürzt werden kann (quae bordunus est aliarum . . . eo quod extra corpus viellae id est a latere affixa sit, applicationes digitorum evadit) und daß die Bordunsaite nur mitgestrichen oder mit dem Daumen angerissen wird, so oft sie mit dem jeweiligen Melodietone eine vollkommene Konsonanz bildet. Die drei von Hieronymus verzeichneten Stimmungen des Instrumentes sind:

I. 1. (Bordunsaite) ***d***,	2. Saite ***G***,	3. Saite ***g***,	4. und 5. Saite ***d'***.	
II. 1. » ***d***,	2. » ***G***,	3. » ***g***,	4. Saite ***d'***,	5. Saite ***g'***.
III. 1. » ***G***,	2. » ***G***,	3. » ***d***,	4. und 5. Saite ***c'***.	

Endlich ist auch zu konstatieren, daß die keltische Chrotta (Crwth), welche schon Venantius Fortunatus (ca. 600) erwähnt, wenigstens später Bordune hatte; vielleicht besaß sie dieselbe aber auch schon in grauer Vorzeit. Die von Diodorus Siculus (zur Zeit Cäsars) der Lyra ähnlich genannten Instrumente der keltischen Barden waren sicher auch schon Crwths; Harfen hätte er nicht der Lyra verglichen. Sollte vielleicht in dem rätselhaften ‚bemol' des Giraldus (vgl. meine Gesch. d. Musiktheorie S. X), mit dem die virtuosen instrumentalen Ensembles der Walliser stets begannen und endeten auch so ein durchgehaltener oder doch immer wieder aufgesuchter Bordun-Ton zu suchen sein? (»Seu diatessaron, seu diapente chordae concrepent, semper tamen a bemol incipiunt et in bemol redeunt ut cuncta sub jocunda sonoritatis dulcedine compleantur — tam subtiliter modulos intrant et exeunt«, Opera Bd. 6, S. 186 ff.). Das ‚Ut tuo propitiatus' mit seinem immer wieder für die Wortschlüsse erreichten Anfangstone scheint auch zu diesen Ausführungen zu stimmen.

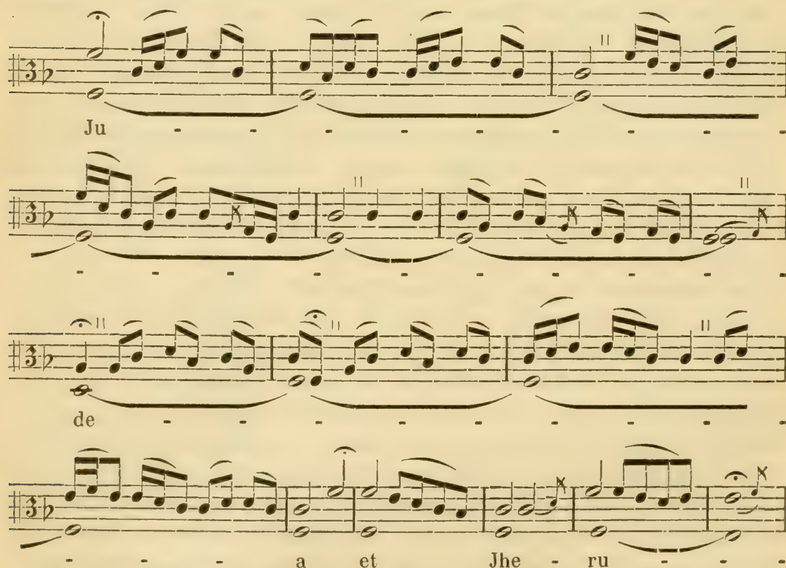
Ich betone diese mancherlei auf die Beliebtheit von Haltetönen in dieser Zeit hinweisenden Anzeichen, weil auffallenderweise unter den von den Mensuraltheoretikern des 12.—13. Jahrhunderts beschriebenen Formen des mehrstimmigen Tonsatzes unter dem Namen Organum purum eine auftaucht, die über einem nur wenige sehr lange Noten nicht eigentlich bestimmter Dauer aufweisenden Tenor eine leicht bewegte höhere Gegenstimme bringt. Wooldridge (Ox-

ford history of music I. 176) vermutet in diesem »reinem Organum«, das er mit Walter Odington für älter als die anderen Formen: Motetus, Rondellus, Cantilena, Conductus, Ochetus und auch das gemeine Organum (Organum communiter sumptum) hält, überständige Reste einer alten Manier melismatischer Improvisation zu den langen Noten des Chorals (survival of an old method of florid discant in free rhythm and extempore upon the long notes of the plainsong), übersieht aber dabei ganz, daß die Ausreckung der Töne des Chorals aller Wahrscheinlichkeit nach erst eine Folge solcher kontrapunktischen Exerzitien wurde, daß aber wohl selbst im Zeitalter des Déchant von den »langen Noten« des Chorals in solcher Allgemeinheit keinesfalls gesprochen werden darf. Man wird vielmehr doch schon wegen der Namensgemeinschaft an das Organum des 9. Jahrhunderts auch als Wurzel dieser Kompositionsweise denken müssen, wenn es auch verwunderlich scheint, wie dasselbe sich so nach zwei ganz verschiedenen Richtungen entwickeln konnte; denn das eigentliche Organum mit seinen divergierenden und wieder konvergierenden Stimmbewegungen besteht nicht nur zur Zeit der ersten Mensuraltheoretiker, sondern sogar noch zur Zeit des Johannes du Muris (nach 1300), der die beiden Arten des Organum, das mit Haltetönen und das ohne solche durch neue Namen schärfer scheidet, nämlich als Dyaphonia basilica und Dyaphonia organica. Die eigentliche »organale« Diaphonie ist aber die beide Stimmen gleich behandelnde und die über Haltetönen trägt den Namen basilica (von basis).

Vielleicht gibt der Umstand eine Erklärung für die Spaltung des Organums in zwei so verschiedene Zweige, daß bei der Dyaphonia basilica, wie wir sie mit Muris kurzweg nennen wollen, die reich melismatisch entwickelte höhere Stimme stets textlos ist. Franco von Paris (Ars cantus mensurabilis) zählt ausdrücklich das Organum zu den Kompositionen, welche in einer Stimme Text haben und in der anderen nicht (Gerbert Script. III. 12. Coussemaker Script. I. 130). Daß nicht etwa das ‚sina littera' dieser Definition den langen Noten des Tenor gilt, belegen die Denkmäler. Nachdem 1898 Wilhelm Meyer in dem sogenannten Antiphonarium Medicaeum (Plut. 29. 1. der Bibl. Laurentiana zu Florenz) den Sammelband von Kompositionen der vorfrankonischen Meister entdeckt hat, auf welchen der Anonymus IV bei Coussemaker Script. I. in seiner historischen Skizze Bezug nimmt, rückt der inhaltlich großenteils mit demselben übereinstimmende Cod. H. 196 der medizinischen Fakultät zu Montpellier, dessen teilweise Reproduktion in Coussemakers L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (1865) bisher die Hauptquelle für die Kenntnis der praktischen Komposition um 1200 waren, in

die zweite Linie, wenigstens soweit der Inhalt des Antiphonarium Medicaeum ebenfalls durch Faksimilierung oder Übertragung allgemein erreichbar geworden ist. Die bis jetzt einzige Auswahl ist die von Wooldridge im ersten Bande der Oxford history of music, und dankenswerter Weise wendet dieselbe gerade dem Organum purum besondere Aufmerksamkeit zu und gibt auch einige Bruchstücke in phototypischen Faksimiles. Diese bestätigen durchaus, daß die florierte Gegenstimme textlos ist. Die Frage ist nun, wie ist das zu verstehen? An eine Verwendung des meist nur aus ein paar Silben bestehenden Textes des untergelegten Choralbruchstückes auch für die Oberstimme ist nicht zu denken, da schon dieses Melismen in lange Töne auseinanderzerrt und die Vermutung nahe legt, daß gar nicht ein Gesangsvortrag desselben gemeint sein kann, sondern diese oft in weiten Abständen eintretenden Einzeltöne vielmehr einem Instrument und zwar der Orgel zugedacht sind. Daß um die Zeit, wo das ‚Organum' in der Literatur auftaucht, wenigstens nördlich der Alpen die Orgel bereits in den Klöstern eingebürgert war, beweist der bekannte Brief des Pabstes Johann VIII. (872—880) an den Bischof Anno von Freysing (Baluze, Misc. V. 480), in welchem er sich eine gute Orgel nebst einem geschickten Spieler ausbittet, der zugleich als Lehrer des Orgelspiels Dienste leisten kann (»Precamur autem ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis . . . deferas«). Wenn auch aus Hucbalds Bemerkung (Mus. enchir. Cap. XIV), daß ein sechsfaches Organum nur mit Heranziehung von Instrumenten möglich sei, hervorgeht, daß er an ein wirkliches Singen der Stimmen mit Menschenstimmen denkt (vgl. auch Gerbert Script. I. 154 die Anweisung, die Tonnamen beim Singen auszusprechen), so ist doch sehr wahrscheinlich, daß aus der Heranziehung der Orgel für die Gesangsübungen sich die Anfänge der wirklichen Orgelliteratur gebildet haben; dann aber wird man schwerlich umhin können, gerade das spätere Organum purum diesen zuzuweisen. Denn wenn es sich wirklich um Gesangskompositionen handelte, welche in ähnlicher Weise nur durch ein Choralmotiv angeregt wären wie etwa die Sequenzen (nur aber über dem Choralmotiv selbst als Basis), so würden dieselben in dieser Zeit der Hochblüte der Sequenzen nicht ohne Texte sein und diese Texte würden in diesem Prachtmanuskripte selbstverständlich beigefügt sein. Zu den Übertragungen Wooldridges möchte ich auch noch ein Fragezeichen machen. Für eine Anwendung irgendwelcher Mensurbestimmungen auf diese ganz entschieden noch auf dem Boden der Choralnotierung erwachsenen Stücke liegt doch wohl keinerlei Grund, ja keinerlei Berechtigung

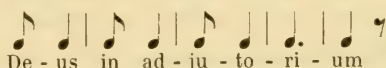
vor; die Notenformen sind durchaus die der Choralnote einschließlich der beiden Pliken. Die Ligaturen sollen offenbar nur Einheiten vorstellen (vgl. S. 151), auch eigentliche Pausenzeichen existieren noch nicht, sondern nur Striche von indifferenter Länge durch das System, welche Melodieteile abgrenzen; ich wüßte auch nicht, woher Wooldridge das Recht ableiten wollte z. B. als kurz lang lang — kurz lang zu lesen (aus den Vorschriften des Anonymus IV für die Notierung der Modi jedenfalls nicht). Der Anfang des Organum purum »Judaea et Jerusalem« (Antiph. Medicaeum fol. LXV) wird daher doch wohl einfach so zu lesen sein, daß jede Einzelneume eine Zeiteinheit repräsentiert (da ja keinerlei Text eine andere Ordnung heischt) und die Teilstriche gliedernd wirken (als Pausen unbestimmter Geltung). Ob die Töne der Basis wirklich als durchgehalten gelten, ist nach den Bestimmungen der alten Autoren selbst fraglich, da Franco Par. (Coussemaker I. 135) und Walter Odington (das. 245) freigeben, zu pausieren, sobald eine Dissonanz eintritt:



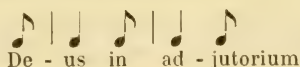
Der Rest weicht stärker aus dem Rahmen dieser Art des Organums und bringt schnelleren Wechsel der Töne der Unterstimme, so daß er mehr zum Diskant wird (Franco, Art cantus mensurabilis Cap. XIII). Die Regel des Eintritts des neuen Tones der Unterstimme zu einer vollkommenen Konsonanz will sich da nicht überall zwanglos anwenden lassen und es scheint fast, als ob in solchen

Fällen dann auch Töne der Unterstimme, wie in dem Organum mit zwei Stimmen gleicher Beweglichkeit, als figurative angesehen werden müßten.

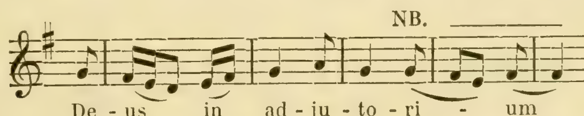
Wieweit andererseits selbst in offenbar mensural notierten Sätzen noch mit der Nachwirkung der alten Abhängigkeit des Rhythmus vom Text gerechnet werden muß, bedarf noch gar sehr der Untersuchung. Gegenüber Deutungen wie der Coussemakerschen des ‚Deus in adjutorium‘, offenbar einer ‚Triphonia organica‘ nach der Terminologie des Johannes de Muris, müssen ernste Bedenken geltend gemacht werden, nämlich erstens wegen der Taktordnung (fortgesetzt fünf Takte als Melodieglieder) und zweitens wegen der Setzung der Taktstriche. Eine Betonungsweise



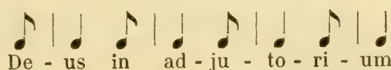
fortgesetzt durch eine ganze Reihe Strophen eines Gedichtes mit isosyllabischen akzentuierend gemessenen gereimten Zeilen ist natürlich selbst bei mensuraler Behandlung undenkbar. Vielmehr ist vor allem erst einmal Auftakt zu statuieren:



was aber für sämtliche Zeilenschlüsse eine fatale Komplikation ergibt:



Offenbar stehen wir hier vor Widersprüchen gegen die schlichte Natur, welche durch Anwendung der strengen Mensurierung auf ohne eine solche erfundene Tonsätze entstehen. Der Versrhythmus ist zweifellos viertaktig und nicht fünftaktig, und zwar verläuft er natürlich bis zum Ende gleichmäßig



und die auf die beiden letzten Silben gesetzten Noten sind nur in längeren Noten geschrieben, um das für alle im vollen achtsilbigen Versschema verlaufenden Hymnen usw. selbstverständliche ritardando zur Markierung der Versenden auszudrücken. Ja wahrscheinlich ist aber sogar schon die Oktroyierung des jambischen Rhythmus mit strengerer Messung als ♪ | ♩ etwas, das der ursprünglichen Komposition fremd war. Das von Coussemaker dem Bande beigegebene Faksimile des Stückes schließt zwar jeden Zweifel aus, daß

wirklich Longae, Breves und Semibreves (Ligaturen mit opposita proprietas) bestimmt unterschieden sind, ein Beweis, daß die vorliegende Notierung etwa in die Zeit Francos von Paris zu setzen ist. Da aber die strenge Durchführung des gleichzeitigen Vortrags derselben Textsilben durch alle drei Stimmen die Mensuralnotierung durchaus entbehrlich erscheinen läßt, so liegt Grund genug vor, anzunehmen, daß dieselbe der Komposition ursprünglich fremd und erst nachträglich auf dieselbe angewandt ist. Sieht man von den Unterschieden der Form der Longa und Brevis (mit oder ohne Cauda) ab und ignoriert auch die Form der Ligaturen (opposita Proprietas und Figura obliqua), so ergibt die chorale Leseweise ein durchaus befriedigendes, viel besseres Resultat, das auch bestens zu unseren zweistimmigen Beispielen des Organum stimmt (Anfang eventuell: ohne Auftakt):

De - us in ad - ju - to - ri - um in-

ten - de la - bo - ran - ti - um ad do - lo - ris re-

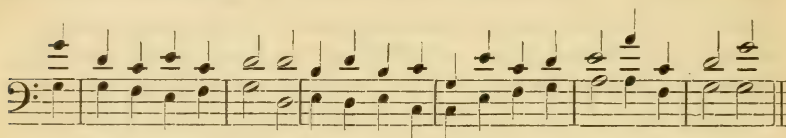
me - di - um fe - sti - na ad au - xi - li - um.

Es gehört ein gut Teil Abstraktion dazu, solche Tonsätze mit historischen Ohren zu hören. Vor allem darf man nicht gar zu penibel die einzelnen Zusammenklänge kontrollieren, sondern folgt besser mehr den einzelnen Stimmen auf ihren Wegen in den einzelnen Melodiegliedern, so daß nur Anfang und Ende der zweitaktigen Glieder (auch allenfalls mit Kontrole im Abstande von je einem Takt) harmonisch aufgefaßt werden. Viel Harmoniebewegung ist freilich in Sätzen dieser Art überhaupt noch nicht, hauptsächlich kehrt die tonische Harmonie (hier der *G* dur-Akkord) immer wieder und alles andere hat nur Durchgangsbedeutung. Den drei Einzelstimmen aber ist eine gefällige Führung nicht abzusprechen.

§ 39. **Der französische strenge Gegenbewegungs-Diskant. Gymel und Fauxbourdon.**

Die freie Beweglichkeit der Stimmen des Organum, welche die Betrachtungen des vorigen Paragraphen dargetan haben, hat für die Anfänge des mehrstimmigen Tonsatzes eine von der gewöhnlich angenommenen, der starren Parallelfortschreitung in Quinten bzw. Quinten und Oktaven, sehr stark abstechende Grundlage ergeben. Die erhaltenen Denkmäler beweisen das Fortbestehen dieser möglicherweise aus der absterbenden keltischen Kultur herübergenommenen freien Polyphonie durch eine Reihe von Jahrhunderten, während deren mancherlei Versuche gemacht wurden, dieselbe durch einen Schematismus von Regeln zu erklären bzw. in andere Bahnen zu lenken. Als ersten derartigen Versuch haben wir die Lehre Hucbalds anzusehen, welche aber sich von dem eigentlichen Grundwesen des Organum so stark entfernte, daß sie heftigen Widerspruch fand und bereits nach kurzer Zeit wieder beiseite geschoben wurde. Das mechanische Verfahren der Ableitung einer oder auch mehrerer in anderer Tonlage mitgehenden Stimmen aus der einen gegebenen des Chorals hat aber doch anscheinend so weit Anklang gefunden, daß man in der Folge ähnliche Versuche mit anderen Regelstellungen machte. Wenn sich auch der Zeitpunkt, wann diese anderen Schematisierungsversuche ihren Anfang nahmen, nicht genau feststellen, geschweige ein Erfinder derselben nachweisen läßt, so kann doch das 12. Jahrhundert bestimmt als dasjenige bezeichnet werden, in welchem der französische strenge Gegenbewegungs-Diskant aufkam und in Regeln formuliert wurde. Die älteste Fassung der Diskantier-Regeln findet sich in dem altfranzösischen Traktat ‚Quiconques veut deschanter‘ (Bibl. Nat. Paris No. 813, abgedruckt bei Coussemaker Hist. de l’harm. au moyen-âge S. 245).

Dieselbe bestimmt möglichst fortgesetzte Gegenbewegung mit stetigem Wechsel von Oktaven und Quinten, nur für eine Folge mehrerer Sekundschritte Mitgehen in Quinten; z. B. würde der Anfang des ‚Quem aethera' (vgl. S. 128) sich im strengen Déchant so gestalten, wenn wir die Unterstimme beibehalten:



Etwas spätere Fassungen stellen aber neben der Oktave den Einklang zur Wahl und lehren außerdem die Einschaltung von Zwischentönen, welche die Sprünge des Déchant teilweise ausfüllen, so daß das Beispiel sich so gestaltet:



Dazu kommt aber weiter die Möglichkeit der Verzierung des Cantus firmus; die Anweisungen beschränken sich auch keineswegs alle wie die Discantus positio vulgaris (Coussemaker Script. I. 95) auf die einfachen Durchgänge, wie ich sie hier angewandt, sondern führen allerlei reichere Mittel, vor allem auch die Einschaltung von Nebennoten ein, wo derselbe Ton wiederholt wird. Dadurch wird aber das Resultat demjenigen immer ähnlicher, welches wir aus den Monumenten kennen, so daß wir gar nicht nötig haben, anzunehmen, daß der Gegenbewegungs-Déchant nur für die Improvisation (sur le livre) bestimmt war und daher nicht notiert wurde; vielmehr wird man gut tun, die Diskantierregeln ebenfalls nur als Versuche der theoretischen Begründung der praktisch gehandhabten Mehrstimmigkeit zu betrachten, gleichviel ob die Gegenstimmen notiert oder improvisiert wurden. Selbst noch für die Praxis der Mensuralmusik mit Notenformen feststehenden Dauerwertes muß mit diesen Gesichtspunkten gerechnet werden; andernfalls wird man auch noch mit der Musik eines Adam de la Hâle und Machault nichts anzufangen wissen. Nur sehr allmählich gewinnt die fortgesetzte Zurückführung aller Bildungen auf konsonante Grundlagen so weit einen bestimmenden Einfluß auf die Komposition, daß auch in den Folgen der durch das Figurenwerk umschriebenen harmonischen Fundamente ein zielbewußtes Gestalten sich fühlbar macht.

Mit der Logik der Harmoniebewegung hat freilich die Musik noch Schwierigkeiten bis in das 17. Jahrhundert. Von der Mehrstimmigkeit des 10.—14. Jahrhunderts darf man durchaus nur Logik der Melodiebewegung der Einzelstimmen ohne offenkundigen Widerspruch der Harmoniegrundlagen fordern, also eine gemeinsame Tonalität aber ohne ein festes harmonisches Gefüge.

Das dreizehnte Jahrhundert bringt nun aber in die Theorie des Tonsatzes etwas ganz Neues mit der Anerkennung der Terzen und Sexten als wenn auch unvollkommener Konsonanzen. Ob die Anfänge dieser Neuerungen nicht vielleicht noch vor 1200 zurückzudatieren sind, ist zweifelhaft, wenn auch der Gedanke, für das Organum in seiner Urheimat (England) von Anfang an die Terz als Vorzugsintervall anzunehmen, vielleicht allzukühn ist. Leider hat Johannes Cotton sich gar nicht auf eine detailliertere Intervallenlehre eingelassen, die uns vielleicht verraten hätte, daß die Engländer schon um 1100 die Terzen liebten. Auf alle Fälle haben wir in dem uns bereits als Historiker bekannten, zu Ende des 13. Jahrhunderts schreibenden Anonymus 4 Coussemakers (Script. I. S. 358) einen guten Bürgen dafür, daß in England die Terzen zu einer Zeit allgemein gebräuchlich und als vorzügliche Konsonanzen geschätzt waren, wo sie anderwärts noch als Dissonanzen oder doch als unvollkommene Konsonanzen galten: »Tamen apud organistas optimos et prout in quibusdam terris sicut in Anglia, in patria quae dicitur Westcuntre, optimae concordantiae (!) dicuntur quoniam apud tales magis sunt in usu«. Nehmen wir hierzu, daß derselbe Anonymus auch von Organisten zu berichten weiß, welche die Terz zu Anfang, ja sogar zum Schluß der Tonsätze bringen (letzteres mißbilligt er) und daß der Engländer Walter Odington (Coussemaker, Script. I. 200) von dem gehäuften Gebrauch der Sexten, wenigstens für seine Zeit (ca. 1275) berichtet (per diapente cum tono proceditur multotiens in cantilenis istius temporis) und für die Anerkennung der Terzen als Konsonanzen eintritt (S. 191 ff.), ja die Konsonanz des Dur- oder Molldreiklangs mit beliebigen Oktavverdoppelungen behauptet (S. 202: »compatientur ergo se simul si eidem voci gravi comparentur [!] ditonus vel semiditonus, diapente, diapason, diapason cum ditono vel semiditono, diapason cum diapente, bis diapason«), so ist wohl der Schluß nicht gewagt, das Auftauchen einer Diskantiermanier, welche die Quintenfolge innerhalb der Melodieglieder radikal durch Terzenfolgen oder Sextenfolgen ersetzt, auf englische Einflüsse zurückzuführen. Weiß doch der Anonymus 4 eine ganze Reihe Engländer namhaft zu machen, welche in der Zeit der Anfänge der Mensuralmusik in Paris gelehrt haben und war doch auch Johannes

de Garlandia (um 1200), den er direkt nach dem die englische Notierungsweise zuerst nach Paris bringenden Thomas Anglicus nennt, ein Engländer!

Es kann uns daher in unserer allmählich sich festigenden Erkenntnis nicht beirren, daß der erste Traktat, welcher den Sexten und Terzen ihre bedeutsamen Rollen zuweist, ein nur wenig vor 1300 zu setzender französischer ist (An. XIII bei Coussemaker, Script. III. 396: Libellus in gallico de arte discantandi). Ausgehend von der Bestimmung, daß Anfang und Schluß eines Melodieteils im Einklange, der Quinte oder der Oktave zu stehen haben, unterscheidet er zunächst als selbstverständliche Anschlußintervalle (appendans) nach vorwärts oder rückwärts von diesen drei Hauptintervalle: die kleine Terz (appendant des Einklangs), große Terz (appendant der Quinte) und große Sext (appendant der Oktave); Folgen mehrerer Terzen oder Sexten heißen ‚desirans appendans', Quinten und Quarten sind ‚non appendans' und können stets nur einzeln vorkommen. Da diese Art Mehrstimmigkeit in erster Linie für das Improvisieren einer Gegenstimme über einem Choralgesange gemeint ist, so mag ein Choralmotiv uns ihre Anwendung verdeutlichen, nämlich die Antiphon Venit lumen tuum:



Der wahrscheinlich ebenfalls vor 1300 zu setzende Anonymus 5 Coussemakers (Script. I. 366) aus einer Handschrift des British Museum nennt aber sogar als ‚generalis modus cantandi' die jeden Melodieabschnitt mit der Oktave beginnende und endende und innerhalb der Melodieabschnitte lediglich Sexten bringende Diskantiermanier, also für obiges Beispiel:



Das ist aber ganz und gar die englische Diskantiermanier mit Treble-sight (Sopran-Leseweise), wie wir sie aus den zu Ende des 14. Jahrhunderts geschriebenen altenglischen Traktaten von Lionel

Power und Chilston (abgedruckt bei Hawkins General history II. 226) kennen und wie sie um 1450 der Mönch Wilhelm (bei Coussemaker Script. III. 273 De modis Anglorum) unter dem Namen Gymel (nach Davey, History of english music [1895] S. 57, auch ‚gemellum‘ [cantus gemellus = Zwillingsgesang] genannt) beschreibt. Auch die Regulae magistri Johannis Torksey (Brit. Mus. Lands. Ms. 736, vgl. Hawkins a. a. O.) gehören hierher. Wie alt die englische Manier ist, daß der Sopran als im Einklang mit dem Tenor stehend vorgestellt wird (ymagined [Power], accipitur [Guilelmus monachus]), ist nicht bestimmt erweisbar; doch deuten offenbar bereits der Anonymus 4 (Coussemaker I. S. 347) und, sogar noch bestimmter, auch Johannes de Garlandia (um 1200!) auf dieselbe hin. Garlandia sagt (Coussemaker Script. I. 114): »Triplum specialiter sumptum debet ex remoto concordare primo et secundo cantui, nisi fuerit concordantia insimul per sonum reductum (!) quod sibi aequipollet«. Das Wesen dieser Treble-sight, die vielleicht auch mit der Bemerkung des Anonymus 4 über die englische Notierungsweise des vor Garlandia genannten Thomas Anglicus gemeint ist, besteht nämlich ganz einfach darin, daß der Diskant (Treble) zu Anfang und Schluß jedes Melodiegliedes als im Einklang mit dem Tenor befindlich, im übrigen aber in Unterterzen parallel gehend vorgestellt wird, in Wirklichkeit aber eine Oktave höher klingt, so daß an die Stelle der Entfernungen Einklang — Unterterz — Einklang die weiteren Abstände Oktave — Sexte — Oktave treten; unser letztes Beispiel ist also für Treble-sight zu notieren als:



Der sogenannte Fauxbourdon (faburden, falso bordone) oder dreistimmige englische Diskant fügt zwischen die beiden Stimmen des Gymel (Tenor und Treble) eine dritte mittlere (Mene, Mean) in Altlage ein, welche dieselbe Leseweise anwendet, aber sich zum Anfangstone im Quintenabstand einstellt, so daß die Einklänge der Notierung zu Quinten und die Unterterzen zu Oberterzen werden:

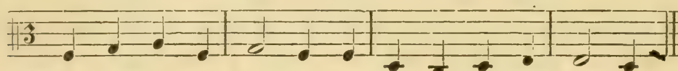


Der dabei sich ergebende dreistimmige Tonsatz erscheint dem modernen Ohre trotz seines mechanischen Zustandekommens harmonisch befriedigend, da er das Verfolgen der Zusammenklänge

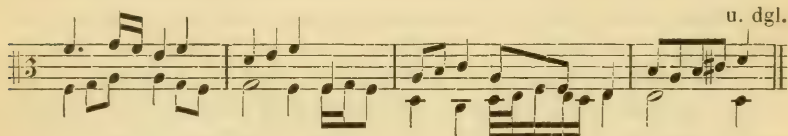
von Ton zu Ton gestattet und die störenden widrigen Zusammenklänge der älteren Manier ganz abgestreift hat:



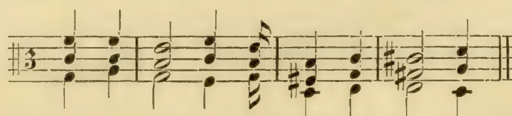
Doch ist nicht zu übersehen, daß diese durchgeführte Parallelführung die melodische Selbständigkeit der Gegenstimmen fast ganz vernichtet und zunächst doch eine starke Einbuße gegenüber dem Gegenbewegungsdiskant empfinden läßt. Besonders würde ein leicht verzierter Oktaven-Quinten-Déchant, der als eigentliches Gerüst des Cantus firmus die einfache Form nähme:



höheren Ansprüchen genügen können, z. B.:



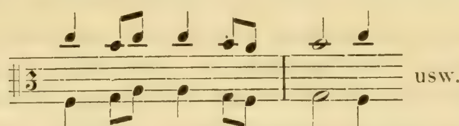
Jedenfalls steht der mechanische Zwang des strengen Fauxbourdon zunächst ästhetisch erheblich tiefer als die freie Beweglichkeit des eigentlichen Organums, und die melodischen Verluste werden durch den harmonischen Gewinn nicht unbedingt aufgewogen. Die eminente historische Bedeutung des Fauxbourdon liegt aber darin, daß derselbe, wenn auch einstweilen ohne Zutun der künstlerischen Phantasie, Harmoniebewegung in den inneren Verlauf der Melodieglieder bringt. Denn wenn man auch keineswegs alle diese gehäuften Dreiklänge selbst mit modernen Ohren harmonisch hört, vielmehr einen großen Teil derselben als gleichzeitige Durchgänge versteht, so treten doch einzelne mit zwingender harmonischen Kraft heraus, nämlich in unserem Beispiel:



und ganz neue Probleme tauchen auf (z. B. die Schwerverständlichkeit des *fis* im Mene zu Anfang des dritten Taktes), die ganz

von selbst auf eine allmähliche Klärung der harmonischen Begriffe führen müssen. Der Umstand, daß die Mene-Sight durch die Einstimmung des Mene in der Quinte leiterfremde (!) Töne einführt, ist sogar anscheinend der Grund gewesen, daß dieselbe zeitig aufgegeben wurde (Guilelmus monachus erwähnt sie nicht mehr).

Die alten Autoren sprechen nun aber außer der Mene-Sight und Treble-Sight auch noch von einer Quatreble-Sight und zwar nicht nur Chilston und Power, sondern auch der Anonymus 4 (Coussemaker Script. III) und Garlandia, der meint, daß die Quadrupla der französischen Organisten (Perotinus) nicht ganz dem entsprechen, was man unter einem eigentlichen Quadruplum (Quatreble!) zu verstehen gewohnt sei. Die Quatreble-Sight setzt nämlich noch weiteren Abstand vom Tenor voraus als die Treble-Sight und weist dem Quatreble die Lage eine Oktave höher als Mene zu:



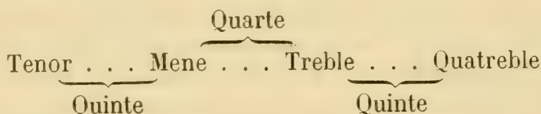
Doch spricht keiner der alten Autoren von einem vierstimmigen Fauxbourdon, der ja fortgesetzt Quintenparallelen und Oktavenparallelen à la Hucbald bringen müßte. Man wird deshalb die Quatreble-Sight nur als Definition einer ebenfalls möglichen zweistimmigen Kombination zu fassen haben, bei welcher der Mene-Abstand um eine Oktave erweitert ist. Überhaupt sprechen aber Chilston und Power bei weiterem Ambitus des Cantus firmus auch von dem Übergange aus der Parallelbewegung in Terzen in die in Sexten, ja Dezimen und Guilelmus Monachus bringt dazu noch den Wechsel von Oberterzen und Unterterzen, so daß man nicht notwendig den dreistimmigen Fauxbourdon als Voraussetzung der verschiedenen Sights annehmen muß. Bleiben wir bei unserem Beispiel, so würde ein solcher Übergang aus einer Sight in die andere sich so gestalten:



Auch im Fauxbourdon war solcher Lagenwechsel möglich, wie Chilston ausdrücklich bestätigt. Damit wird aber freilich die Annahme, daß es für diese Art improvisierten Déchants keiner Notierung

bedurft hätte, hinfällig; wenigstens war die wechselnde Anwendung der Sights ohne vorherige Notierung nur möglich, wo ein einziger Sänger improvisierte. Scheinbare Widersprüche zwischen Anonymus 4 und Garlandia bezüglich der normierten Entfernungen lösen sich, sobald man diesen Gesichtspunkt festhält. Anonymus 4 normiert als engen Abstand [propinquae proportiones] ,infra diatessaron et diapente' d. h. Abstand des Mene vom Tenor und vom Treble, als weiten Abstand [remotiores] die Erweiterung dieser Abstände bis zur Oktave und als weitesten Abstand [remotissimae] die noch weitere Auseinanderrückung; Garlandia sagt [Coussemaker, Script. I. 114]: »proprium est diapason et infra, remotum est duplex diapason et infra usque ad diapason, remotissimum est triplex diapason et infra usque ad duplex diapason«. Er bemerkt dazu, daß das remotissimum nur bei Heranziehung von Instrumenten in Frage komme; das remotum ergibt die Kombination von Männerstimmen mit Knabenstimmen, das proprium oder propinquum die Beschränkung auf gleiche Stimmen. Die Einwände des Garlandia gegen die Tripla und Quadrupla der französischen Organisten, welche nicht die rechten Abstände aufwiesen, beziehen sich offenbar darauf, daß dieselben nicht wie die Engländer Knaben zur Mitwirkung heranzogen (vgl. Power a. a. O.: »First to enforme a chylde in his counterpoynt« usw.), sondern nur Männerstimmen ins Auge faßten.

Die Normierung der Abstände der vier Stimmen für alle Anfangs- und Schlußtöne auf:



könnte den Gedanken erwecken, daß doch das Hucbaldsche Quintenorganum mit seinen Oktavverdoppelungen auch in England Eingang gefunden hätte und daß erst später die Terzenparallelen an die Stelle der Quintenparallelen und die Sextenparallelen an die Stelle der Oktavenparallelen getreten wären. Dem widersprechen aber die Denkmäler, welche nur belegen, daß bereits früh (im 10. Jahrhundert) neben dem Anfang und Schluß im Einklang auch der in der Oktave oder in der Quinte oder Quarte tritt, was auch die Theoretiker früh bestätigen (Guido, Mailänder Traktat, Cotton), daß aber innerhalb der Melodieglieder die Gegenbewegung immer eine Hauptrolle gespielt hat, so daß die Parallelen (Quarten, Quinten, aber auch Terzen, ja Sekunden) doch nur gelegentliche zufällige Erscheinungen sind. Daß aber gerade die obigen vier Abstände früh auch in England normiert wurden, ist darum wohlbegreiflich,

weil sie die von der Natur selbst gegebenen der vier Stimmgattungen Baß, Tenor, Alt und Sopran sind. Die Frage, wann der den Abstand wechselnde Terzen- und Sexten- (Dezimen-) Gymel aufgekommen ist, muß wohl, solange ihn nicht alte Denkmäler belegen, offen gelassen werden; daß das neue Prinzip aus England stammt, steht aber außer Zweifel, ebenso auch, daß der Fortschritt außerhalb Englands schnell begriffen und nutzbar gemacht wurde.

XIII. Kapitel.

Die Solmisation.

§ 40. Guidos von Arezzo Reform der Notenschrift.

Dem schlimmsten Mangel der Neumenschrift war mit einem Male abgeholfen, als Guido von Arezzo durch Einzeichnung der Neumierungen in ein Liniensystem die effektive Tonlage und die Intervalle der einzelnen Melodieschritte bestimmt lesbar machte. Seinen eigenen Bericht über die Einladung des Papstes Johann XIX (1024—1033), ihm seine Unterrichtsmethode persönlich zu demonstrieren, enthält die Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa (Gerbert Script. II. 43). Nach neueren Forschungen (Dom Germain Morin in der Revue de l'art chrétien 1888) ist Guido wahrscheinlich in Frankreich geboren und erzogen und trat zuerst in das Benediktinerkloster zu St. Maur des Fosses bei Paris, von wo ihn anscheinend Neid und Verläumdung vertrieben, so daß er nach Italien auswanderte und zunächst im Kloster Pomposa bei Ferrara und, durch Intriguen auch dort mißliebig gemacht, weiter zu Arezzo Unterkunft fand, in letzterem Kloster unter dem Episkopate von Theudald (zwischen 1023 und 1036). In diese Zeit fällt die päpstliche Prüfung und Billigung seiner neuen Notierungsweise in Gegenwart des Abtes Grunwald und des Dompropstes Petrus von Arezzo. Trotz des hohen Ansehens, welches er durch die Approbation seiner Neuerung erlangte, war Guido entschlossen, anstatt ein höheres Kirchenamt anzutreten, als einfacher Mönch in das Kloster Pomposa zurückzukehren und zwar auf spezielles Zureden des Abtes Guido von Pomposa, der sein früheres ablehnendes Verhalten gegen ihn bereute (vgl. Guidos Bericht bei Gerbert Script. II. 44). Ob er diese Absicht ausgeführt, ist aber nicht zu erweisen; der weitere Verlauf von Guidos Leben liegt im Dunkel. Aus Rom vertrieb ihn das Sumpfklima, das ihn krank machte, und er kehrte vermutlich nach dem kurzen Besuch in Pomposa zunächst nach

Arezzo zurück. Alles was über den weiteren Verlauf von Guidos Leben berichtet wird, ist widersprechend und schlecht verbürgt (daß Erzbischof Hermann von Bremen ihn nach Bremen gezogen habe, daß er als Prior zu Avellano [17. Mai 1050] oder Pomposa [1047] gestorben sei usf.). Die Ausführungen von M. Falchi (Studi su Guido monaco 1882) machen es sehr wahrscheinlich, daß Guido vielmehr sein Leben in Arezzo beschlossen hat. Das scheint auch die Praefatio autoris zum Micrologus in der Handschrift Harlej. 281 zu bestätigen (Morin a. a. O.: »placuit auctoritati authenticae personae Theodaldi pontificis sibi tantum obnoxium beneficio ad laborem revocare studii«), aus der wir zugleich erfahren, daß Guido den Micrologus im hohen Alter geschrieben hat (»cum jam aetatis nostrae cana series multis anfractibus laborata requiei tempus exposceret«). Daß Guido ein auf seine Manier umgeschriebenes Antiphonar Johann XIX vorlegte, geht bestimmt aus dem Briefe an den Mönch Michael hervor, nach welchen der Papst das Antiphonar wie ein Wunder hin und her besah und die vorangestellten Regeln (!) wiederholt hersagte (»nostrum velut quoddam prodigium saepe revolvens antiphonarium praefixasque regulas ruminans«); auch Abt Guido von Pomposa wurde sofort überzeugt, als er Einsicht in das Antiphonar genommen (»nostrum antiphonarium ut vidit«).

Über die Art der Notierung dieses Antiphonars sprechen sich Guidos Regulae rhythmicae in antiphonarii prologum prolatae ganz bestimmt aus (Gerbert Script. II. 30):

»Solis literis notare optimum probavimus
. . . . .
Causa vero breviandi neumae solent fieri,
Quae si curiosa fiant, habentur pro literis,
. . . . .
Quisque sonus quo sit loco facile colligitur,
Etiamsi una tantum litera praefigitur
. . . . inter duas lineas,
Vox interponatur una . . . . .
Ut proprietas sonorum discernatur clarius
Quasdam lineas signamus variis coloribus
. . . . .
Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus sed affinis flavo rubet minio
Est affinitas colorum reliquis indicio.
At si litera vel color (!) neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus,
Cujus aquae quamvis multae nil prosunt videntibus.«

Guido selbst sah also im Grunde die von ihm geschaffene neue Tonschrift einerseits als eine bequemere Verwendung der Buchstabentonschrift, andererseits aber auch als eine Fortbildung der Neumenschrift an. Die rote *f*-Linie und die gelbe *c*-Linie hält er für allenfalls entbehrlich (litera vel color), aber für bequem und nützlich. Daß er nicht zuerst den Gebrauch der Linien aufgebracht hat, beweist sein Tadel derjenigen, welche nur eine Linie (die *f*-Linie) oder aber zwei weiter voneinander abstehende anwenden:

Quidam ponunt duas voces duas inter lineas (z. B.)

f —— *f*
e
d
c ——

Quidam ternas (z. B.)

c —— *c*
h
a
g
f ——

betont es aber besonders als Fortschritt (im Hinblick auf Anläufe Hucbalds, durch Punkte auf Linien mit Schlüsselzeichen vor jeder derselben Töne anzudeuten), daß er auch die Zwischenräume als besondere Stufen benutzt. Eine Seite Faksimile aus einem Manuale (Gesangbuch mit den gebräuchlichsten Gesängen des Offiziums und den wichtigsten Zeremonien) der Abtei S. Fedele zu Strumi bei Poppi, von dem Falchi nachweist, daß es um 1027 redigiert sein muß, also höchst wahrscheinlich eine unmittelbare Kopie von Guidos originalem Antiphonar ist, entspricht in der Tat der Beschreibung der Regulae rhythmicae aufs beste und zeigt, daß die Reform sogleich eine vollständige gewesen ist und alle Halbheiten sonstiger Versuche überwunden hat. Ein Teil des Faksimiles mag das belegen:

Linien:
(gelb)
(geritzt)
(rot)
(geritzt)
(rot)
(geritzt)
(rot)
(geritzt)
(gelb)

Da wir offenbar einen Hymnus im ambrosianischen Maß vor uns haben (aber mit der deutlichen Vorbildung des Anfangs auf

die schwere Zeit bereits im Text: statt usw.), so muß die Übertragung so ausfallen:

Glo - ri - a ti - bi tri - ni - tas ae - qua - lis u - na

♭?

de - i - tas et an - te om - ni - a sae - cu - la et

nunc et in per - pe - tu - a. Al - le - lu - ia.

Laus et per - en - nis glo - ri - a De - o pa - tri et

fi - li - o san - cto si - mul pa - ra - cli - to in

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - - men.

Der Schluß ist wohl eigentlich so gemeint:

sae - cu - lo - rum sae - cu - la A - men.

Damit sehen wir die Notenschrift auf derjenigen Stufe der Vollendung angelangt, welche für die Notierung von Gesängen genügte, solange der Rhythmus als durchaus vom Text abhängig angesehen wurde und auch mehrere gleichzeitig singende Stimmen daran festhielten, denselben Text Wort für Wort und Silbe für Silbe gleichzeitig vorzutragen. Die Umbildung der graphischen Formen der Neumen zu noch bestimmterer und noch bequemer lesbarer Markierung der Einzeltongebungen auf den Stufen des

Liniensystems bis zur schließlichen Feststellung der quadratischen und rhombischen Notenkörper:



sind durchaus belanglos für die Bedeutung der Zeichen und haben nur einen ja gewiß nicht zu unterschätzenden praktischen Wert, der aber ein näheres Eingehen nicht erforderlich macht. Man wird annehmen müssen, daß die Nota quadrata (quadriquarta) nicht erst für die Mensuralmusik erfunden worden ist, sondern ebenfalls bereits auf rein choralem Boden aufkam und von den Mensuralisten nur zum Ausgang der Entwicklung weiterer Formen genommen wurde. Das geht schon daraus hervor, daß ein großer Teil der frühesten nach dem äußeren Anscheine mensuralen Notierungen sich bei näherer Untersuchung als durchaus nach den entwickelten Gesichtspunkten choral lesbar herausstellt und dann sogar ein besseres Resultat ergibt (vgl. oben S. 154). Als Zeitpunkt der Entstehung der Nota quadrata wird bestimmt die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts angenommen werden können (vgl. Paléographie musicale, »Justus ut palma« Tafel 84, 88, 90, 138, 168, 190B und ganz besonders 196, 197 und 198). Neben der Nota quadrata hielten sich aber noch lange Zeit zierliche und auch grotesk verdickte Formen der Neumen, von denen nur die sogenannte Nagel- und Hufeisenschrift besonders genannt sei, welche die Neumenzeichen der gothischen Frakturschrift möglichst assimilierte:



Diese verschiedenen graphischen Formen sind natürlich wichtig, wenn es gilt, das Alter und die Provenienz einer Handschrift zu bestimmen, um aus etwaigen abweichenden Lesarten Schlüsse zu ziehen; eine weitere Bedeutung aber haben sie nicht.

§ 41. Die Solmisation.

Kaum minder folgenschwer als die Begründung unseres Notensystems ist für die fernere Entwicklung der musikalischen Praxis und Theorie eine andere auf Guido zurückgehende Neuerung gewesen, nämlich die unter dem Namen Solmisation bekannte, vom 11. bis in das 17., ja 18. Jahrhundert herrschende Theorie der Melodik. Freilich ist aber Guido keineswegs in dem Umfange der Schöpfer derselben, wie man aus den landläufigen Darstellungen der Musikgeschichte

entnehmen müßte. Ja, es ergibt sich sogar, wenn man den Brief an den Mönch Michael genauer prüft, daß Guido selbst dem, was die Folgezeit aus seinen Anregungen entwickelt hat, geradezu ablehnend gegenübersteht. Es verhält sich da mit Guido gerade so wie hundert Jahre früher mit Hucbald. Gustav Jacobsthal (Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche, 1897 S. 274 ff.) gebührt das Verdienst der erstmaligen Erklärung und Emendation der lange rätselhaften hufeisenförmigen Täfelchen mit auf- und absteigenden Dasiazeichen, welche die Scholien der Musica enchiriadis (Gerbert Script. I. 175—77) bringen, um zu zeigen, wie die Intonation eines Halbtons statt eines Ganztons oder eines Ganztons statt eines Halbtons die Melodie in Unordnung bringt und aus einem Kirchentone in einen anderen führt. Die natürliche Lage des Halbtons in der Gruppe der vier Finaltöne *d e f g* ist zwischen *e* und *f*; intoniert nun der Sänger neben der Finalis des Protus (*d*) im Aufsteigen einen Halbton statt einen Ganzton, so ist der Protus verleugnet und entspricht das Stück *d es f g* vielmehr dem Deuterus. Hucbald macht an solchen Intonationsfehlern, die er ‚absoniae‘ oder ‚dissonantiae‘ nennt, sehr eindringlich klar, wieviel auf die bestimmte bewußte Unterscheidung der Halbtonschritte ankommt, denkt aber gar nicht daran (wie Jacobsthal irrtümlich annimmt), damit Wege für ein freieres modulatorisches Wesen mittels Einführung leiterfremder Töne weisen zu wollen. Ließe sich Jacobsthals Auffassung rechtfertigen, so wäre allerdings Hucbald der Schöpfer der nach Guido eine so große Rolle spielenden Mutationslehre, nämlich der Lehre von der Umdeutung der Funktion der einzelnen Stufen der Skala. Daß er dieselbe innerhalb eines Tetrachords demonstrierte, während sie später innerhalb eines Hexachords gelehrt wird, bedeutete keinen allzuschwer ins Gewicht fallenden Unterschied. Allein, wie gesagt, der Wortlaut Hucbalds rechtfertigt Jacobsthals Deutung nicht. Allerdings konstatiert Hucbald, daß solche absoniae manchmal absichtlich in den Gesängen angebracht werden, vergleicht sie aber mit Barbarismen und Solözismen in Gedichten und verurteilt sie als Fehler (Discipulus: Num pro vitiis ea reputabimus? Magister: Vitia nimirum sunt). Auf demselben Standpunkte steht auch Odo von Clugny in dem Traktat Musicae artis disciplina (Gerbert Script. I. 272), der außer *b* auch *es*, *fis* und *cis* im Monochord aufzeigt, aber nur, um vor ihnen als Fehler zu warnen (»quia evitari non potest vitium, nisi fuerit cognitum«). Daß aber auch Guido noch bei der Ablehnung der die strenge Diatonik durchbrechenden Töne beharrt, ist noch nicht genügend beachtet worden. Zum mindesten will er für die grundlegende Elementartheorie der Skalen sogar von dem *b*

zwischen *a* und *h* der Mitteloktave nichts wissen (Gerbert Script. II. 49): »Quidam autem minus plene pervidentes istam differentiam adjungunt unam vocem in acutis inter primam (*a*) et secundam (*h*).« Die Begründung, daß das geschehe, um von *d* aus ebenso ein Semitonium über der Quinte zu haben wie von *a* aus (*d e⁀f g a⁀b* und *a h⁀c′ d′ e′⁀f′*), oder um von dem hohen *f* ebenso eine Quinte hinabsteigen zu können wie von *c* aus (*f′⁀e′ d′ c′ b* und *c′⁀h a g f*), läßt er nicht gelten. Vielmehr soll, obgleich er selbst auf die volle Übereinstimmung der Intervallfolge der beiden Hexachorde hinweist,

c d e⁀f g a
und *g a h⁀c′ d′ e′*

doch der Unterschied beider Lagen, welcher sich bei dem Versuche ergibt, den Umfang des Hexachords zu überschreiten:

$H \, {}^{1}/_{2} \, c$ . . . . . $a \, {}^{1}/_{1} \, h$
$f \, {}^{1}/_{1} \, g$ . . . . . $e' \, {}^{1}/_{2} \, f'$

durchaus gewahrt bleiben und nicht etwa zugegeben werden, daß ein und dieselbe Kirchentonart in verschiedenen Lagen existiere; gebe man das zu, so höre alle bestimmte Definition auf und die Lehre werde endlos (»si autem duorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur haec ars nullo fine concludi, nullis certis terminis coarctari«). Wohlweislich demonstriert Guido (S. 47) die Verwandtschaft der Finalis und der Quinte der einzelnen Kirchentöne an der Korrespondenz der innerhalb der beiden Hexachorde*) *c d e f g a* und *g a h c′ d′ e′* möglichen Schritte nach oben und unten:

1 1 ⁀ 1 1 — 1 1 ⁀ 1 1
c d e⁀f g a und *g a h⁀c′ d′ e′*
½ — ½

Es haben nämlich im:

Protus	*d* und *a*	unter sich einen Ganzton,		über sich	$^1/_1$, $^1/_2$, $^1/_1$, $^1/_1$
Deuterus	*e* » *h*	»	» $^1/_1$, $^1/_1$,	» »	$^1/_2$, $^1/_1$, $^1/_1$
Tritus	*f* » *c*	»	» $^1/_2$, $^1/_1$, $^1/_1$,	» »	$^1/_1$, $^1/_1$

*) Den Ausdruck Hexachord braucht Guido noch nicht; wohl aber ist zu beachten, daß der wenn auch nicht von Guido selbst geschriebene, aber doch in seine Zeit gehörige Epilogus de modorum formulis (Gerbert Script. I. 37 ff.) die voces (Tonbuchstaben) nicht von *a*, sondern von *c* aus zählt (z. B. ist quinta vox nicht mehr *e* sondern *g*).

Dagegen wird der Tetrardus von Guido einheitlich in der Lage zwischen *c* und *c′* definiert (nach unten 1/1, 1/2, 1/1, 1/1, nach oben 1/1, 1/1, 1/2), da er gar nicht zwei solche korrespondierende Lagen kennt (»sola vero septima *G* quartum modum facit«), vielmehr seine Quinte *d* über sich schon nach dem ersten Ganztone den Halbton hat:

1/1 1/1 1/2 1/1 1/2 1/1
g a h c und ***d′ e′ f′ g′***

Da zeigt sich so etwas wie die Erkenntnis, daß *g*—*g′* selbst eigentlich ursprünglich Quintlage von *c*—*c′* ist (vgl. unsere Ausführungen S. 79), wie ja auch der Reperkussionston *c′* des plagalen Tetrardus verrät. Eigentlich wären nämlich für den Tetrardus die beiden korrespondierenden Lagen (*c* Finalis, *g* Affinalis):

c d e f g a und ***g a h c′ d′ e′ !***

Wie fern Guido noch der Entwicklung einer Mutationslehre steht, beweist die Bemerkung (S. 47a): »Wenn eine Melodie drei Ganztöne nacheinander bringt, so ist ihr die Lage *f g a h* zuzuweisen, bringt sie aber schon nach zwei Ganztönen den Halbton, so gehört sie in die Lage *c′ d′ e′ f′*« (also nicht *f g a b*!). Nicht einmal an das *g a h c′* denkt hier Guido. Der stärkste Beweis gegen die Begründung der Mutationslehre durch Guido liegt aber in der folgenden Ausführung (S. 47b): »Quodsi quis dicat hanc vocem (*b*) ideo esse addendam ut gravis *F* sexta (der sechste Ton der Reihe *A H c d e f*) usque ad superquartam (auszulassen die folgenden Worte ‚supra lineam ad a per diapente') possit ascendere aut eadem sexta ad subquintam descendere, illud quoque debebit recipere, ut i n t e r s e x t a m *F* e t s e p t i m a m *G* alia vox a d d a t u r, ut naturalis secunda gravis *B* (*H*) elevatur ad quintam (*fis*!) et eadem acuta (*h*) deponatur ad quartam. Q u o d q u i a a n e m i n e e s t f a c t u m (!), hoc quoque a nemine est faciendum«.

Also nicht nur Transpositionen, welche Kreuze einführen, sondern auch solche, welche das altüberkommene *b* bewirkt, lehnt Guido rundweg ab.

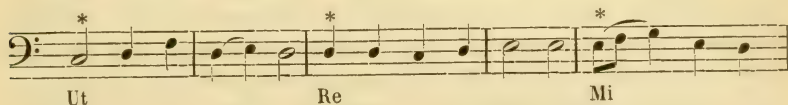
Dennoch wird man aber vielleicht annehmen dürfen, daß er das Ut queant laxis (vgl. S. 28), das er selbst als Anfang und Ende seiner Singübungen hinstellt (in primis atque etiam in ultimis), auch für die Aufweisung der Übereinstimmung der Intervallverhältnisse von *c d e f g a* mit *g a h c′ d′ e′* benutzt und damit doch seinen Nachfolgern den ersten Anstoß zur Entwicklung der Mutationslehre gegeben hat. Allerdings ist ja aber nicht zu vergessen, daß die

gesamte Skalenlehre doch von Hause aus nur dem Zwecke der Demonstration der verschiedenen Möglichkeiten der Verteilung der Ganzton- und Halbtonschritte innerhalb der Oktave mittels eines einzigen diatonischen Schemas dient, für die praktische Ausführung aber eine durch den Ambitus der gerade vorliegenden Melodie an die Hand gegebene effektive Tonlage gewählt wurde. Guido verweist eben konsequent alle Oktavengattungen (für die Vorstellung, für die Lehre und daher für die Notierung) in die Lagen, welche sie in der Grundskala haben. Die Einführung der chromatischen Töne in die Notierung und die Entwicklung der Transpositionslehre in der Zeit nach Guido ist daher zugleich ein Beweis des mehr und mehr sich festigenden Bestrebens, mit der Notierung zugleich eine Bestimmung der absoluten Tonhöhe zu verbinden, was ja auch durch die allmählich häufiger werdenden Umschreibungen in andere Lagen bestätigt wird.

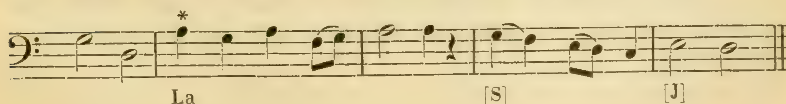
Wenn also auch wahrscheinlich nicht Guido selbst die Solmisation und Mutation aufgebracht hat, so steht doch außer Zweifel, daß dieselben nicht lange nach ihm eine schnelle Entwickelung nahmen, indem der Versus memorialis (Gerbert Script. II. 45)

UT queant laxis REsonare fibris
MIra gestorum FAmuli tuorum
SOLve polluti LAbii reatum
Sancte Joannes

dessen Melodie von Halbzeile zu Halbzeile je eine Stufe emporsteigt und zwar zunächst durchaus innerhalb des Hexachords *c d e͡f g a* (die vier Finalis nebst Ober- und Untersekunde)







einer neuen Tonbenennung mit den auf die Anfangstöne der Melodieglieder zu singenden Silben *ut re mi fa sol la* die Entstehung gab. Ausgehend von Guidos Hinweis auf den gleichen Bau der Hexachorde *c—a* und *g—e'* fand man ein bequemes Mittel, gleiche Intervallschritte als solche zu bezeichnen in der Anwendung der zunächst für *c—a* durch den Hymnus gegebenen Silbennamen; besonders mußte das *mi—fa* sich schnell einbürgern als gemeinsame Benennung für *e f* und *h c*. Aber trotz Guidos Abweisung des ♭ übertrug man auch auf das *a b* statt *a h* die neue Benennung, welche schnell und direkt verständlich die Natur des Schrittes aufdeckte, ohne daß man weiterer Erklärungen benötigte.

Die neben und nach Guido im 11. Jahrhundert schreibenden Theoretiker Berno von Reichenau (gest. 1048), Hermannus Contractus (gest. 1054), Aribo Scholasticus (gest. 1078), Wilhelm von Hirsau (gest. 1091) kennen die Solmisation noch nicht, obgleich Aribo den Micrologus kommentiert. Der erste, der nach Guido selbst von dem Johannes-Hymnus spricht, ist der Engländer Johannes Cotton (um 1100); derselbe behandelt aber bereits die Silbennamen der Töne *ut re mi fa sol la* als etwas Selbstverständliches und weiß vom Hörensagen, daß dieselben dem Johannes-Hymnus entnommen seien (Gerbert Script. II. 232): »Sex sunt syllabae quas ad opus musicae assumimus, diversae quidem apud diversos, verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur his: *ut re mi fa sol la*. Itali habent alias (?!), quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis. Eas vero, quibus nos utimur, ex hymno illo sumptas ajunt (!), cujus principium est: Ut queant laxis« usw.

Hier stehen wir also ein halbes Jahrhundert nach Guido vor der verblüffenden Tatsache, daß ein Gebrauch der sechs Tonsilben bereits abgelöst von dem Hymnus im Schwange ist und zwar außerhalb Italiens, für welches letztere er sogar in Abrede gestellt wird. Guido wird von Cotton mit den Silbennamen nicht in Verbindung gebracht, obgleich dieser seinen Micrologus und die Regulae rhythmicae kennt. Da Cotton ausdrücklich vom praktischen Gebrauche der Silben spricht, so muß zu seiner Zeit die Mutation bereits eingebürgert gewesen sein, da ja sonst mit den sechs Namen die Praxis nicht auskommen konnte. Da Cotton wie Guido die (auf das Hexachord beschränkte) Identität (Konkordanz) der ‚affinales' (Oberquinten) mit den ‚finales' bezüglich der sie umlagernden Intervalle betont, aber auch Guido in der Ausschließung des ♭ vom Monochord beipflichtet (Gerbert Script. II. 249), so ist wohl anzunehmen, daß die ihm geläufige Mutation sich auf die zwei Lagen beschränkt:

c d e f g a h c' d' e'
ut re mi fa sol la
ut re mi fa sol la

Diese Theorie der Doppellagen des Protus, Deuterus und Tritus, aber nicht des Tetrardus, der nur eine Finalis hat, ist wohl am schärfsten durchgeführt in dem Bernhard von Clairvaux (gest. 1153) zugeschriebenen Tonale (Gerbert Script. II. 265 ff.), das geradezu *d* und *a* für den Protus, *e* und *h* für den Deuterus und *f* und *c* für den Tritus beide als Finales koordiniert und nur den Tetrardus wie Guido auf *g* als Finalis beschränkt. Dagegen betonen alle die vorher genannten, Guido gleichzeitigen und direkt folgenden Schriftsteller die Notwendigkeit des ♭ und gehen nicht auf die Theorie der zwei Lagen jedes Tones ein. Ein gewichtiges Zeugnis dafür, daß schon um 1100 Guido als der Erfinder der Solmisationslehre galt, ist die Chronik des Sigebert von Gembloux (gest. 1112), die zum Jahre 1028 anmerkt: »[Guido] in hoc prioribus proferendus, quod ignotos cantus etiam pueri et puellae facilius discunt per ejus regulam quam per vocem magistri aut per usum instrumenti, dummodo sex literis vel sillabis (!) modulatim appositis ad sex voces (!) quas solas regulariter musica recipit hisque vocibus per flexuras digitorum laevae manus distinctis per integrum diapason (!) se oculis et auribus ingerunt intensae et remissae elevationes vel depositiones eorundem vocum.«

Da haben wir das bestimmte Zeugnis für die Doppelverwendung der Solmisationssilben; denn ohne diese ist eben bis zur Oktave nicht zu gelangen.

Die Introductio musicae secundum magistrum de Garlandia (Coussemaker Script. I. 157 ff.), welche wahrscheinlich dem jüngeren Garlandia (Ende des 13. Jahrhunderts) zuzuschreiben ist, obgleich sie Coussemaker dem Traktat De musica mensurabili des älteren Garlandia (um 1200) voranstellt und dieser mit ‚Habito de musica plana' beginnt, gibt nicht nur Regeln für die Mutation, sondern definiert sogar den Terminus unter Berufung auf Guido (!): »Mutatio autem secundum Guidonum sapientissimum musicae diffinitur sic: mutatio est divisio unius vocis propter aliam sub eodem signo eadem voce et etiam sono . . . quoniam unam proprietatem vel vocem sub eodem sono in aliam subsequentem mutamus.« Diese Definition ist gewiß nicht von Guido und wir haben schwerlich ihretwegen den Verlust einer Guidonischen Schrift zu beklagen.

Übrigens behandelt bereits Hieronymus de Moravia (Coussemaker Script. I. 21 ff. und 83 ff.) ausführlich die Solmisation und gibt eine Zeichnung und Erklärung der »harmonischen Hand« mit den

Solmisationssilben in der vollkommenen Gestalt, wie sie lange in Gebrauch blieb; die Tonbuchstaben von Γ (= groß *G*) bis $\overset{e}{e}$ (= e^2) wurden nämlich auf die einzelnen Gelenke und Spitzen der Finger der linken Hand verteilt und mit den zusammengesetzten Namen benannt, welche sich durch die drei Hexachorde auf *c*, *f* und *g* ergeben:

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♭	♮	c	d	e	f	g	a a	b b	♮ ♮	c c	d d	e e
(♮) *ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*																
			ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*													
						(♭) *ut*	*re*	*mi*	*fa*		*sol*	*la*									
							(♮) *ut*	*re*		*mi*	*fa*	*sol*	*la*								
											ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*					
														(♭) *ut*	*re*	*mi*	*fa*		*sol*	*la*	
															(♮) *ut*	*re*		*mi*	*fa*	*sol*	*la*
																			ut	*re*	*mi*

Jedem Buchstaben kommen die Solmisationssilben zu, welche hier die Vertikalreihe unter ihm ergibt (z. B.: *G sol re ut*, *a la mi re*, *e la mi*, ♭ *fa*, ♮ *mi* usf.). Das 23. Kapitel überschreibt Hieronymus: De dictorum cantuum, naturalis scilicet, ♮ duralis et ♭ mollaris mutuis commutationibus (das »naturalis« fehlt in der Überschrift, ergibt sich aber aus dem Text). Das Hexachord *c—a* heißt nämlich cantus naturalis, *f—d* (mit ♭) cantus mollis, *g—e* (mit ♮) cantus durus. Diese drei Lagen des Hexachords nennt Hieronymus und auch z. B. noch der jüngere Johannes de Garlandia die ,proprietates cantus' (natura, ♭ molle, ♮ quadrum). Garlandia geht schon mehr ins Detail der Mutationslehre (Coussemaker Script. I. 160): Alle Mutationen im Aufsteigen deuten eine der höheren Stufen des Hexachords (*fa sol la*) zu einer der tieferen (*ut re mi*) um, alle Mutationen im Absteigen deuten eine der tieferen Stufen des Hexachords (*ut re mi*) zu einer der höheren (*fa sol la*) um. Soviele Solmisationssilben die oben gegebene Übersicht der einzelnen Stufe zuweist, so viele Möglichkeiten der Mutation gibt es für dieselbe sowohl aufsteigend als absteigend, z. B. für *G sol re ut* (Walter Odington bei Coussemaker Script. I. 217: Clavis, quae tres habet notas, sex habet mutationes, quae vero duas quatuor [Ms. duas] mutationes):

A. steigend: 1. *sol* wird *re*, 2. *sol* wird *ut*, 3. *re* wird *ut*.

B. fallend: 1. *ut* wird *sol*, 2. *re* wird *sol*, 3. *ut* wird *re*.

z. B. A. 1. — 2. — 3.

ut sol — *ut sol* — *mi fa mi re*
= re mi fa re — *= ut re mi fa* — *= ut re mi fa*

B. 1. — 2. — 3.

ut mi re ut — *re fa mi re* — *mi re ut*
= sol mi — *= sol ut* — *= re mi fa re*

Die häufigsten Umdeutungen sind natürlich diejenigen, welche nach unseren heutigen Begriffen und auch nach den antiken keine Modulation bedeuten, sondern nur aus einer Tonregion in eine höhere oder tiefere führen, ohne die Tonart zu verlassen, diejenigen, welche nur im Rahmen der Solmisationslehre das bedeuten, was die Alten Μεταβολή nannten, also von dem obigen A. 1—2 und B. 1—2. Ist doch z. B. schon die Melodiebewegung innerhalb der Mittelquinte des Deuterus *e f g a h* im Solmisationssystem nicht ohne wiederholte Mutation möglich, da weder der cantus naturalis (*c d e f g a*) noch der cantus durus (*g a h c′ d′ e′*) dieselbe vollständig enthält. Seltener sind die Mutationen, welche auch für eine auf Oktavskalen basierte Theorie eine Modulation bedeuten, d. h. der vorhergehenden Melodieführung leiterfremde Töne einführen wie A. 3 und B. 3, nämlich aus der Grundskala in die Transposition mit einem ♭ überführen oder umgekehrt. Diese sind natürlich nicht auf die Umdeutung von *g* aus *ut* in *re* oder aus *re* in *ut* beschränkt, sondern treten noch in einer Reihe anderer Formen auf wie z. B. auf der *c*-Stufe als *fa* = *sol*, auf der *a*-Stufe als *re* = *mi*, auf der *d*-Stufe als *sol* = *la* und umgekehrt, wenn aus der Transposition mit ♭ in die Grundskala zurückgegangen wird:

ut re mi fa — *re mi fa re* — *ut mi fa sol*
= sol fa mi — *= mi re fa re* — *= la sol fa mi*

Gänzlich ausgeschlossen ist zunächst die Mutation auf der *bh*-Stufe (Garlandia l. c. S. 161: ‚In *b fa* ♮ *mi* non fit mutatio‘), da dieselbe eine wirkliche Chromatik bedeuten würde, die erst Marchettus von Padua in seinem Lucidarium musicae planae (1274) unter dem Namen ‚permutatio‘ in die Theorie einführt und zwar für eine (kontrapunktische) Gegenstimme; dem gregorianischen Choral ist dieselbe durchaus fremd:



Aber in solchen Fällen handelt es sich ja tatsächlich gar nicht mehr um die Umdeutung desselben Tones; immerhin scheint aber die oben gegebene Definition des jüngeren dem Marchettus koävalen Garlandia im Hinblick auf solche extravagante Möglichkeiten so scharf zu betonen, daß die mutatio ‚sub eodem signo, eadem voce et etiam sono‘ zu erfolgen habe.

§ 42. Die Musica ficta.

Die (ja freilich gar nicht zu umgehende) Anerkennung des schon von Hucbald in altkirchlichen Melodien aufgewiesenem *b* neben *h* wenn auch nicht ‚in eadem neuma‘, so doch in direkt einander folgenden Neumen, und die damit sich ergebende dritte Lage des Solmisations-Hexachords *f g a b c′ d′* machten nun aber schnell genug gerade die Mutationslehre zu einem bequemen Demonstrationsmittel auch weiterer Möglichkeiten der Abweichung von dem streng diatonischen System der Kirchentöne und damit zur eigentlichen Wiege der Musica ficta (falsa). So nannte man nämlich (anscheinend seit der Mitte des 13. Jahrhunderts) alle die durch weitere Verschiebungen des Solmisations-Hexachords sich ergebenden chromatischen Töne. Der Terminus taucht wohl zuerst auf bei Franco von Köln in dem Compendium discantus (Coussemaker Script. II. 156): »Et quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat sicut placeat«. Das aus dem antiken System als Trite synemmenon herübergekommene ♭ wurde aber nicht selbst zur Musica ficta gerechnet, weil es wenn auch nicht von Guido selbst so doch von seinen nächsten Nachfolgern in die ‚Hand‘ aufgenommen war; falsa oder ficta hieß nur eine vox, die ‚extra manum‘ war, d. h. nicht an den Fingergliedern aufgezeigt werden konnte, sondern als außerhalb des normalen Schemas liegend vorgestellt wurde. Ob die Solmisation oder aber die immer weiter von den Theoretikern nebenher mit abgehandelte antike Tetrachordenlehre, nämlich die Unterscheidung von Diazeuxis und Synaphe, die erste theoretische Formulierung der soni ficti abgegeben hat, ist schwer festzustellen und schließlich nicht allzu

wichtig. Sicher ist, daß nicht die Analyse der alten Kirchengesänge, sondern die Bedürfnisse der mehr und mehr zu harmonischen Begriffen sich durchringenden Mehrstimmigkeit auf die Vermehrung von der Grundskala widersprechenden Intonationen hingedrängt haben. Walter Odington (ca. 1275) sagt in einer bei Coussemaker zwar stark durch Fehler entstellten aber doch glatt lesbaren Stelle (Script. I. 215), daß bei den neuesten Komponisten (apud modernos) die Variabilität der *b*-Stufe Ursache geworden sei auch für eine Variabilität der *f*-Stufe und der *e*-Stufe, um die Konsonanzen der Quinte und Quarte zu gewinnen, und daß sogar auch die Variabilität der *f*-Stufe noch weiter die Variabilität der *c*-Stufe bewirkt habe: »apud modernos procreat (Couss. queat) *f* acutam duplicem, ut sit utrimque diapente consonantia ac *f* remissa ad diapason facit similiter *F* (Couss. *Γ*) duplicem. Et quia inter *F* (Couss. *Γ*) et *f* est *c* acuta media proportio, ideo facit *c* duplicem sicut et *b*. Consimiliter *b* ipsa acuta remissa ad *B* (Couss. *G*) gravem, et ipsa *B* (Couss. *G*) intensa ad diapason facit *e* acutam duplicem, et supersunt septem voces mobiles scilicet *E F b c e f* $\overset{b}{b}$. Et hoc dupliciter signatur per additionem vel ablationem *b* duplicis (*b* ♮) clavis principalis, ut *E* adjecta ♭ rotunda facit cum [*F*] (fehlt bei Couss.) tonum, remota ♭ [cum] *F* facit semitonium. Similiter *F* addita ♮ quadrata facit cum *G* semitonium, remota ♮ facit tonum et sic de ceteris. Duae voces mobiles scilicet *b* acuta et $\overset{b}{b}$ superacuta sunt propriae voces monocordi; reliquos vero vocant falsas musici non quod dissonae sint sed extraneae et apud antiquos inusitatae«. Leider gibt die dann folgende mit den Worten ‚Ista nomina monstrat haec formula praescripta‘ eingeführte Tabelle nur die Lagen der Solmisations-Hexachorde auf *c f* und *g*, enthält also die verheißene monstratio nicht. Die durch Odington aufgewiesenen voces falsae sind:

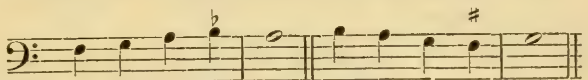


Das sind also zunächst die Mittel, die dem Komponisten des 13. Jahrhunderts ermöglichen, »gute Konsonanzen« zu fingieren, wo sie von Natur nicht vorhanden sind. In das Solmisationssystem übergeführt, bedeuten sie die Transpositionen:

ut	*re*	*mi* ⁀	*fa*	*sol*	*la*
d	*e*	♯*f* ⁀	*g*	*a*	*h*
a	*h*	*c*♯′ ⁀	*d*′	*e*′	*f*♯′
B	*c*	*d*	*e*♭	*f*	*g*

Schon der jüngere Garlandia geht aber so weit, zu behaupten, daß jeder Ganzton in zwei Halbtöne gespalten werden könne und daher die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen auf allen Stufen der Skala anwendbar seien; für die Instrumentalmusik sei solche Erweiterung der Musica ficta notwendig, besonders für die Orgel (Coussemaker Script. I. 166): »Videndum est de falsa musica quae instrumentis musicalibus multum est necessaria specialiter in organis. Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari«. Daß aber die mannigfachen, besonders bei den Schlußbildungen notwendig werdenden, von den Theoretikern geforderten Veränderungen einzelner Töne zur Gewinnung der großen Sexte vor der Oktave oder der großen Terz vor der Quinte (vgl. S. 160) auch in die Solmisationsmethode übergingen, bezeugt Marchettus von Padua im Lucidarium (1274). Zunächst berichtet er, daß ♭ und ♮ sowohl in der Choralnotierung als in der Mensuralnotierung üblich sind, das Zeichen der falsa musica aber (✕) nur in der Mensuralmusik oder aber in Chorälen, welche verziert gesungen werden, oder in die Mensuralmusik übergehen, wie in den Tenoren der Motets und anderer Mensuralkompositionen (in [cantu] plano, qui aut colorate cantatur aut in mensuratum transit puta in tenoribus motetorum seu aliorum cantuum mensuratorum). Dann fährt er fort, daß Ricardus Normandus sage: ‚ubicumque ponimus ♮ quadrum dicimus vocem *mi*, ubicumque vero ♭ rotundum dicimus vocem *fa*‘. Das kann in diesem Zusammenhange nur bedeuten, daß die Solmisation und Mutation sich auch auf die musica ficta ausgedehnt hat. Doch mag trotz des ubicumque des Ricardus (zweifellos derselbe, den Hieronymus de Moravia mehrmals nennt) wohl schon damals auch der Gebrauch bestanden haben, gelegentlich das Subsemitonium mit dem Namen der nicht veränderten Stufe zu solmisieren (ohne Mutation), wie das für das 15. Jahrhundert Franchinus Gafurius ausdrücklich (Practica musica III. 13) für *g fis g* (*sol fa sol*) und *a gis a* (*la sol la*) konstatiert. Etwas dergleichen scheint schon eine leider sehr korrumpierte Stelle der De cantu mensurali positio des älteren Garlandia anzudeuten, wo unter der Rubrik Error tertii soni (Coussemaker Script. I. 115) als selbst-

verständlich hingestellt wird, daß beim Aufsteigen um drei Ganztöne und folgender Umkehr und ebenso beim Hinabsteigen um drei Ganztonstufen und folgender Umkehr der dritte Ganztonschritt in einen Halbtonschritt verwandelt wird (tonus in semitonium convertitur, per synemmenon fiat subtractio toni vel soni):



Der Terminus synemmenon ist hier offenbar in demselben verallgemeinerten Sinne gebraucht wie von dem Anonymus XI bei Coussemaker Script. III. 416 die lateinische Übersetzung desselben ‚conjuncta‘: »conjuncta . . est facere de tono semitonium et e contrario de semitonio tonum« (der Anonymus rechnet daher zu den conjunctae auch *fis* und *cis*).

Unnötige Wichtigkeit hat man wohl der übereilten oder unklaren Notiz des Johannes Cotton (s. oben S. 174) beigelegt, daß die Italiener andere Solmisationssilben gebrauchen als die Engländer, Franzosen und Deutschen. Johannes de Muris (Normannus) hat dieselbe in gutem Glauben nachgeschrieben zuerst in der Summa musicae (bei Gerbert Script. II. 203) und auch in seinem später geschriebenen Hauptwerke Speculum musicae (bei Coussemaker Script. II. 281), hier aber mit Unterdrückung gerade der Behauptung bezüglich der Italiener und nur mit der wie entschuldigend klingenden Angabe, er meine in Paris von jemanden die Silben *pro to do no ni a* anstatt *ut re mi fa sol la* gehört zu haben. Diese Silben oder vielmehr *tri pro de nos te ad* sind nämlich die Halbzeilen-Anfänge einer dem Johannes-Hymnus gleichgebildeten, ihm vielleicht zugehörigen Strophe. Daß die Italiener zur Zeit des Johannes de Muris nicht mit diesen Silben, sondern mit *ut re mi fa sol la* solmisierten, geht mit Bestimmtheit aus dem Lucidarium des Marchettus von Padua hervor, das geradeso wie die Theoretiker nördlich der Alpen mit *c solfaut*, *D lasolre* usw. operiert. Es liegt daher keinerlei Grund vor, der offenbar irrigen Notiz des Cotton irgendwelche Bedeutung beizumessen und G. Lange in seiner Arbeit »Zur Geschichte der Solmisation« (Internat. Mus.-Ges. Sammelb. I. 4) hat sich hier sicher auf Ausführungen eingelassen, welche ganz überflüssiger Weise die Geschichte der Solmisation komplizieren. Das *pro to do no ni a* und *tri pro de nos te ad* mitsamt *an chi to gen mi lux* gehören vielmehr in eine Kategorie mit den vielen späteren Solmisationsweisen mit sieben Silben (den sogenannten Bobisationen), mit denen kleine Leute sich verewigt haben, ohne die Welt zu erschüttern. Möglicherweise hat zur Zeit des Aufkommens der Hexachordenlehre

noch einige Zeit die Hucbaldsche Tetrachordenlehre mit ihrer Stufenbenennung pro[tus], de[uterus], tri[tus], te[trardus] für *d e f g* und *a h c′ d* fortbestanden, wie sie z. B. Wilhelm von Hirsau und Otker von Regensburg gebrauchten. Doch können wir das auf sich beruhen lassen, da es auf die Entwicklung der Solmisation keinerlei Einfluß gewonnen hat.

Dagegen muß aber nachdrücklich betont werden, daß die ursprünglich durchaus der Theorie der Kirchentöne eingeordnete und ihrer übersichtlichen Darstellung geweihte Hexachordenlehre Guidos mehr und mehr zu einem dieselbe zersetzenden und auf ihre schließliche Antiquierung hindrängenden Element geworden ist. Ganz irrig ist die Idee G. Langes (a. a. O.), daß die Aufstellung der Hexachorde einen Durchbruch der Auffassung im Dursinne bedeute oder gar eine Erweiterung und Neubelebung des natürlichen angeborenen Dur-Empfindens »das den Kampf mit den griechischen Tonarten endlich siegreich bestanden hatte und dem Volk die langersehnte Einheit zur Gliederung und Erklärung des Tonsystems schenkte«. So plausibel es auf den ersten Blick scheint, die Wahl der Hexachorde *c d e f g a*, *g a h c′ d′ e′* und (trotz Guido) *f g a b c′ d′* mit dem auf der ersten Stufe (*ut*) in allen drei Lagen basierenden Durakkorde (*c e g*, *g h d, f a c*) in Verbindung zu bringen — ein solches Verfahren ist unhistorisch und willkürlich. Obgleich bereits vor Guidos Zeit, mindestens im 10. Jahrhundert in der fränkischen Buchstabentonschrift für Instrumente *A B C D E F G A* im Sinne einer Durskala (= *c d e f g a h c′*), und in der schnell sich entwickelnden Vorliebe für durchgehaltene Grundtöne die wachsende Bedeutung der Auffassung im Dursinne belegt ist, so hat doch Guido nachweislich die beiden Hexachorde *c d e f g a* und *g a h c′ d′ e′* nur darum einander gegenübergestellt, weil sie die beiden Maximalstrecken einander genau entsprechender Intervallfolgen sind. Den Kern beider bildet für ihn aber nicht die Durquinte *c d e f g* (= *g a h c d*), sondern das Folgeverhältnis der vier Finaltöne *d e f g*; die Guidonische Hexachordenlehre ist im Grunde nur eine Erweiterung der Hucbaldschen Tetrachordenlehre aber mit einer weisen Beschränkung auf zwei Lagen und mit der Erweiterung um je einen Ganzton nach oben und unten, die Umrahmung des Halbtons durch je zwei Ganztonschritte unten und oben.

Dagegen muß freilich bedingungslos anerkannt werden, daß der fortgesetzte Hinweis auf diese auf sechs Stufen beschränkte Skala sehr geeignet war, die ohnehin seit den Anfängen mehrstimmigen Musizierens schnell sich kräftigende Auffassung im Dursinne zu begünstigen. Ja es läßt sich deutlich verfolgen, wie die Vergleichung

der drei ältesten Hexachordlagen miteinander zunächst dem Hexachord auf *g* nach Analogie der beiden anderen Lagen das Subsemitonium verschafft:

(*mi*) *ut re mi fa sol la*
h* ‖ *c d e f g a
e f g a b c d
NB. ***♯f* ‖ *g a h c d e***

Obgleich Guido noch einen vollständigen horror subsemitonii bekundet (vgl. meine Gesch. d. Musiktheorie S. 83), so ist doch 100 Jahre nach ihm diese Antipathie gegen Schlußbildungen mit der kleinen Untersekunde bereits geschwunden und gar bald wird das Subsemitonium eine der wichtigsten Requisiten des mehrstimmigen Tonsatzes, wenn es auch noch lange Zeit für gewöhnlich nicht geschrieben wird. Denn auch für die Tonarten, auf deren Finalis ein Mollakkord seinen Sitz hat, wenigstens für die drei Lagen:

d e f g a, ***g a b c′ d′*** und ***a h c′ d′ e′***

die doch als Untersekunde gerade das *ut* haben (!), wird durch die Mehrstimmigkeit in Nachbildung der Durschlüsse auf *c*, *f* und *g* ebenfalls das Subsemitonium selbstverständlich und zwar sicher ohne Mutation, wenn auch vielleicht mit irregulärer Benennung des erhöhten Tons als *mi*. Der ‚error tertii soni‘ des Garlandia ist aber zugleich die älteste Fassung der späteren Solmisationsregel:

una voce super *la* semper canendum *fa*

d. h. bei diesen Tonarten mit Mollcharakter, die bereits oberhalb des Halbtons zwei Ganztöne haben, ist, sofern nicht noch weiter hinaufgestiegen und dann natürlich mutiert wird, der Halbton oberhalb der Quinte der Finalis selbstverständlich:

(*mi*) *re mi fa sol la* (*fa*)
♯c* ‖ *d e f g a* ‖ *b
♯f* ‖ *g a b c d* ‖ *♭e
♯g* ‖ *a h c d e* ‖ *f

so daß also unter fortgesetzt gesteigerter Verleugnung des diatonischen Fundaments der Kirchentöne sich immer deutlicher die beiden modernen Typen der Melodiebildung Dur und Moll (und zwar das mit Dur-Elementen vermischte Moll) herausbilden. Nur

der Deuterus mit seinen Transpositionen blieb für derartige Neuerungen unzugänglich, da der Tritonus dessen konstituierender Quinte immanent ist und der Halbton über der Finalis die Einführung eines Subsemitoniums ausschließt. Ein dritter Melodietypus ist daher:

Tritonus

re mi fa sol la mi fa
d* ‖ *e f g a h* | *c
g* | *a b c d e* ‖ *f

Daß diese drei Melodietypen:

$^1/_2$ 1 1 $^1/_2$ 1 1 = (*mi*) *ut re mi fa sol la*
$^1/_2$ 1 $^1/_2$ 1 1 $^1/_2$ = (*mi*) *re mi fa sol la* (*fa*)
1 $^1/_2$ 1 1 1 $^1/_2$ = *re mi fa sol la* (*mi fa*)

sich ebensowenig aus dem ursprünglichen System der Kirchentöne wie aus dem Grundprinzip der Solmisation ungezwungen ableiten lassen, ist wohl klar; lediglich das durch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit allmählich erstarkende Harmoniegefühl, der erwachende Sinn für die Auffassung der Bewegungen der Harmonie, der Harmoniefortschreitungen, muß vielmehr als die treibende Kraft anerkannt werden, welche das diatonische Grundwesen der Kirchentöne mehr und mehr mittels Durchsetzung mit chromatischen Elementen zerstörte und aus der Solmisation und Mutation etwas ganz anderes machte, als sie auch in dem ersten Jahrhundert nach Guido waren. Erwies sich zunächst die Solmisation als ein bequemes theoretisches Vehikel dieser Neuerungen, insofern sie ohne Zwang Namen für die neuen melodischen Folgen ergab, so mußte doch das weitere Fortschreiten dieses Prozesses auch die Solmisation selbst antiquieren, da die einfachen Grundlagen immer mehr unkenntlich wurden. Obgleich die Solmisation eigentlich schon von dem Moment ab als überlebt angesehen werden muß, wo die wirkliche Chromatik in die Melodie eindringt (bei Marchettus von Padua), so hat es doch noch zweier Jahrhunderte bedurft, bis auch nur die elementarsten Anfänge des an ihre Stelle zu setzenden Systems der harmonischen Deutung der Zusammenklänge formuliert wurden (Ende des 15. Jahrhunderts) und abermals zweier Jahrhunderte, bis die Solmisation durch Einführung eines Silbennamens für *h* (*si*, die beiden Anfangsbuchstaben der Worte der letzten Zeile des Johannes-Hymnus S[ancte] J[ohannes], doch ohne Beziehung auf die Melodie des Hymnus), also durch definitive Festlegung der Namen *ut re mi fa sol la si* auf die Töne *c d e f g a h* und gänzliche

Abschaffung der Mutation ein für allemal beseitigt wurde. Die germanischen Völker (Deutschland, Holland, England, Skandinavien) streiften damit die den Buchstaben angehängten Silben einfach wieder ab, die romanischen dagegen ließen die Buchstabennamen fallen und behielten die sieben Silbennamen für die Stammtöne. Die chromatische Veränderung der Stammtöne aber wurde durch Zusätze zu den Namen der Stammtöne angezeigt (bei den Romanen *b*-molle [bémol] für die Erniedrigung [♭], diesi [dièse] für die Erhöhung [♯], bei den Deutschen, Niederländern und Skandinaven *-es* für die Erniedrigung (♭], *-is* für die Erhöhung [♯], bei den Engländern flat [= weich] für die Erniedrigung [♭] und sharp [= scharf] für die Erhöhung [♯]).

XIX. Kapitel.

Die Mensural-Notenschrift.

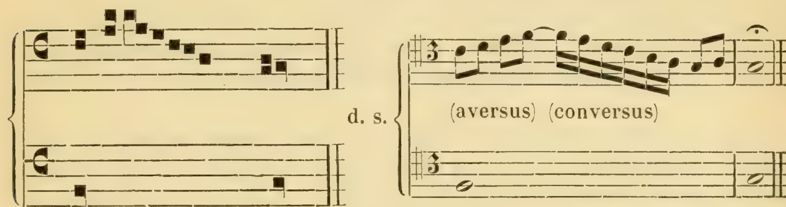
§ 43. Die Emanzipation des Rhythmus der Gesänge vom Rhythmus der Texte.

Das Rätsel des Rhythmus der altkirchlichen, großenteils auf nichtmetrischen (Prosa-) Text komponierten Gesänge hat unsere bisherige Darstellung in der einfachen Weise zu lösen gesucht, daß sie für die scheinbaren Prosatexte aus ihrer stereotypen Gliederung in eine beschränkte Anzahl von Abschnitten von annähernd gleicher Ausdehnung einen durch Hauptsinnakzente der Worte getragenen Rhythmus annahm, der für jeden der Abschnitte denselben Gesamtzeitwert beanspruchte, nämlich vier einander in gleichem Abstande folgende Hebungen (schwere Zeiten): 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥, so daß je nach dem größeren oder geringeren Silbenreichtum der einzelnen Textabschnitte das Notenbild durch die Unterbringung der nicht akzentuierten oder untergeordnete Akzente tragenden Silben (unter steter Festhaltung des geraden Taktes als der einfachsten Form auch für die Unterteilungen) die mannigfaltigsten Formen zeigte. Das befriedigende Ergebnis der Durchführung dieses sehr einfachen und jederzeit instinktiv zu handhabenden Prinzips war wohl geeignet, die Überzeugung zu erwecken, daß wir die wahre Natur der alten Melodien zu verstehen anfingen. Aber nicht nur für den einstimmigen Gesang sondern auch für den mehrstimmigen erwies

sich diese Rhythmisierung der Texte und damit der Melodien nach den Hauptakzenten als durchführbar, solange die Mehrstimmigkeit an dem gleichzeitigen Vortrage desselben Textes (Wort für Wort) durch die Stimmen festhielt; es schien nicht einmal erforderlich, daß beide Stimmen dabei auch in den Ausschmückungen durch Melismen gemeinsame Wege wandelten, sondern es konnte ohne Störung des Gesamteindrucks die eine Stimme hier, die andere dort reichere Melismen einstreuen.

Nun wäre es an sich auch nicht ausgeschlossen, dasselbe Prinzip beizubehalten, wenn zwei Stimmen gleichzeitig verschiedene Texte vortrügen, vorausgesetzt natürlich, daß beide Texte die Zerlegung in die gleiche Anzahl solcher vierhebigen Abschnitte zuließen; auch dann würden die Hauptakzente noch als sichere Führer für die Rhythmisierung beider Melodien dienen können. Denn schließlich wäre dabei die Aufgabe der verschiedenen beteiligten Stimmen ungefähr dieselbe wie die einer einzelnen Stimme, die dieselbe Melodie auf verschiedene Texte anzupassen hat. Doch ist anscheinend dieser Weg nicht betreten worden. Die Verkoppelung verschiedener Texte tritt vielmehr erst gleichzeitig mit der gänzlichen Emanzipation der Melodie vom Rhythmus des Textes auf, welche noch ganz andere Dinge gestattet als die Verbindung verschiedener Texte, z. B. den Vortrag desselben Textes in beliebiger zeitlicher Verschiebung oder die Gegenüberstellung von Texten ganz anderer Gliederung. Diese Emanzipation wurde möglich durch eine neue Reform der Notenschrift, welche die Dauer der einzelnen Töne durch die Gestalt der Noten ausdrückte, also durch Aufnahme eines derselben bis dahin so gut wie gänzlich fremden Elements in die Notenschrift. Was eigentlich auf diese vollständige Revolution der Kompositionstechnik geführt hat, liegt vollkommen im Dunkel. Man ist versucht, in den beliebten Wirkungen der Stillstände des Organum auf einem Tone (vgl. S. 149) und in den allmählich reicheren Auszierungen des Diskants besonders vor Schlüssen (auf der Penultima) den Ausgangspunkt für die Verselbständigung der Stimmen zu sehen. Vielleicht hat auch die Instrumentalmusik wesentlichen Anteil an der Neuerung. Die etwas unklaren Auslassungen der Theoretiker über eine ‚Copula' genannte Kompositionsgattung, deuten (wenn ich recht verstehe) an, daß die Copula darum eine Mittelstellung zwischen Organum und Discantus einnimmt (Discantus vulgaris positio, Coussemaker Script. I. 114), weil sie statt einer einfachen Note einen längeren, sich von der Hauptnote wegwendenden und dann wieder in dieselbe zurücklaufenden aus vielen Noten bestehenden Gang ausführt (aversus und conversus), und zwar tritt die Copula nach Walter Odington (Coussemaker Script. I. 248) regelmäßig vor

Schlüssen auf. Wooldridge (Oxford history I) teilt aus dem Antiphonarium Medicaeum mehrere zweistimmige Conductus mit, welche Schlußbildungen mit solchen der Beschreibung der Copula entsprechenden Evolutionen der Oberstimme über der Penultima der Unterstimme aufweisen, z. B. (S. 291, letzter Schluß des Conductus Dum sigillum von Perotinus):



Ausschmückungen solcher Art sind zweifellos nicht nur dem improvisierten Déchant, sondern bereits dem Organum des 11. Jahrhunderts geläufig gewesen, wie aus den Anweisungen des Mailänder Traktats Ad organum faciendum (‚multiplicatio oppositarum vocum‘, ‚frangit voces‘) und des Johannes Cotto (‚simplices motus duplicare vel triplicare vel quovis modo conglobare‘) hervorgeht. Der Mailänder Traktat definiert aber sogar unter dem Terminus Copulatio ganz offenbar die nachherige Copula der ersten Mensuralisten (Coussemaker, Hist. de l'harm. S. 230): »Cum autem cantus praestolatur organum copulatio fit quolibet modo« d. h. »So oft aber der Cantus firmus (der bei dem Anonymus Unterstimme ist!) die Organalstimme erwartet (auf einem Tone stehen bleibt), erfolgt das Copulatio genannte verzierte Zusammenlaufen in den Einklang« (nämlich bei allen Teilschlüssen). Sehr bemerkenswert sind die Ideen, welche Wilhelm Meyer »Über den Ursprung der Motets« (1898) für diese merkwürdige Übergangszeit vom freien Organum zu mensuriert notierten mehrstimmigen Sätzen vorbringt, wenn er auch wohl bezüglich der Annahme wirklicher Mensuralnotierung gleich Coussemaker und allen anderen zu weit zurückgeht. Beizupflichten ist aber gewiß seiner Ansicht, daß die mehrstimmigen Ausschmückungen der Antiphonen und Gradualien zuletzt derselben Wurzel entspringen wie die Sequenzen und die Farcierungen der Meßgesänge durch eingeschaltete Neudichtungen unter Benutzung von Motiven der Choralmelodie, nämlich den Troparien der griechischen Kirche (vgl. S. 114 ff.). Der Unterschied ist nur der, daß nunmehr nicht einstimmige Gesänge eingeschaltet werden, sondern mehrstimmige Bearbeitungen von Teilen der Choralmelodie. So seltsam es auch scheinen mag, W. Meyer wird doch wohl mit der Annahme Recht haben, daß

die mehrstimmigen Tonsätze über kleine, manchmal nur die Melismen einer Silbe umfassende Bruchstücke des Chorals in der Liturgie in den Vortrag der Choralmelodie selbst eingeschaltet wurden. So erweist z. B. Meyer (a. a. O. S. 119) mehrstimmige Sätze über *le*, *lu*, *dens*, *tum*, *captivam*, *du*, *ta* im Antiphonarium Medicaeum als zusammengehörig; diese Textbrocken gehören nämlich dem Versus allelujaticus der Himmelfahrtsfeier an:

Al-**le**-**lu**-ia Dominus in Sina in sancto ascen**dens** in al**tum** **captivam** **du**xit captivi**ta**tem.

Nach Meyers Annahme hätten die mehrstimmigen Bearbeitungen dieser Choralbruchstücke zuerst der Texte entbehrt und erst die nachträgliche Hinzudichtung von Texten zu den Stimmen hätte die Dichtungsform der Motets ins Leben gerufen. Ob dieser Entwicklungsgang wirklich stattgefunden hat, wird schwer zu beweisen sein. Näher liegt wohl, anzunehmen, daß der Motet nicht durch Hinzufügung von Texten zu den Tonsätzen des Organum entstand, sondern vielmehr eine selbständige Gattung dieser Erstlinge der Mehrstimmigkeit über gedehnten Choralmotiven ist; im Motet aber wird vielleicht der Ursprung der Anfänge wirklicher Mensur zu suchen sein. Die Autoren bestimmen ja für den Motetus übereinstimmend die Bewegung des Tenor sowohl als der hinzukomponierten Stimme in einem der sechs Modi. Die älteste Definition, diejenige der Discantus positio vulgaris (Coussemaker Script. I. 96) lautet: »Motetus vero est super determinatas notas firmi cantus mensuratas vel ultra mensuram diversus in notis diversus in pausis multiplex consonus cantus. Cujus quidem modi sunt sex«. Der ebenfalls sehr alte Anonymus 7 (bei Coussemaker Script. I. 379) ergänzt: »Notandum est quod motellus, cujuscumque modi sit, debet judicari de eodem modo de quo est tenor. Et ratio est quia tenor est fundamentum motelli et dignior pars et a digniori et nobiliori debet res nominari«. In der Tat werden alle Motets nach dem Tenortext und nicht nach dem der hinzugefügten Stimmen benannt und zitiert. Walter Odington sagt (das. S. 248): »Moteti fiunt cum litera in aliquo modorum. Sumatur aliquis cantus notus pro tenore aptus melo et in certo modo disponatur«.

Dieses Einrichten des dem Choral entnommenen Tenor nach einem der sechs Modi erfordert aber unbedingt die Unterscheidung verschiedener Dauerwerte durch die Gestalt der Noten; diese bestimmte Unterscheidung ist nach dem Bericht des Anonymus 4 bei Coussemaker Script. I. S. 334 zur Zeit des Perotinus erfolgt, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche

B. Mariae Virginis zu Paris war (vor der Erbauung der Notre-Dame-Kirche; vgl. W. Niemann Über die . . . Ligaturen vor Johannes de Garlandia [1902] S. 6). Vor Perotinus schrieb man einfach die zusammenzusingenden Partien direkt silbenweise übereinander, so daß deutlich zu sehen war, was zusammengehörte (»tantummodo operabantur juxta relationem inferioris ad superius, superioris ad inferius et hoc juxta concordantias harmonice sumptas«; vgl. auch S. 344: »habebant respectionem superioris ad inferiorem cantum . . . sed materialem significationem parvam habebant . . . sed abbreviatio erat facta per signa materialia a tempore Perotini Magni et parum ante«.

Wir werden also Perotinus und vielleicht wegen des ‚parum ante' auch schon dessen Vorgänger Leoninus als diejenigen anzusehen haben, welche den Grund der Mensuralnotenschrift legten, indem sie mit den Formen der Noten die bestimmte Bedeutung verschiedener Zeitdauer verbanden. Irrig wäre es aber, für ihre Art zu notieren gleich die komplizierten Bestimmungen der frankonischen Periode anzunehmen. Der Anonymus 4 nennt noch eine ganze Reihe von Pariser und anderen Meistern, welche ganz allmählich das System vervollständigten, bis endlich der erste Franko dasselbe für länger fest normierte. Ein erstes Stadium der Mensuralnotenschrift unterscheidet nur die Einzelnoten Longa und Brevis und mißt Ligaturen (Melismen) noch nicht nach den späteren Grundsätzen sondern noch halb in der Weise des Chorals aber mit besonderer Rücksicht auf die Ausprägung eines der Modi durch die Zahl der zu einer Figur vereinigten Noten. Die Lehre von den (6 oder 5) Modi bildet nicht nur einen Hauptbestandteil der Traktate der ersten eigentlichen Mensuraltheoretiker, sondern ist von noch größerer Bedeutung für das Verständnis der Notierungsweise der der eigentlichen Mensuralnotierung unmittelbar vorausgehenden Zeit, mit der wir freilich nichts anzufangen wüßten, wenn uns nicht der von lebhaftem historischen Interesse erfüllte Anonymus 4 erhalten wäre, dessen Traktat De mensuris et discantu (Coussemaker Script. I. 327—65) in seinem sehr ausführlichen ersten Kapitel in zwei Teilen De modis et modorum ordinibus und De minuitione et fractione modorum eine umständliche Darstellung der Notierung gerade dieses Übergangsstadiums gibt.

Es ist schwerlich Zufall, daß uns aus eben der Zeit, in welcher die Modi in der Musiktheorie auftauchen, der erste Versuch einer Verslehre erhalten ist, welche die die akzentuierende Dichtung beherrschenden Gesetze in ein System zu bringen sucht, nämlich die ‚Regulae de rhythmis' des im 12. Jahrhundert geschriebenen Cod. Admont. 759, welche Fr. Zarncke herausgegeben und kommentiert

hat (»Zwei mittelalterliche Abhandlungen über den Bau rhythmischer Verse«, Bericht der Kgl. Sächs. Ges. der Wissensch. philolog.-hist. Klasse Bd. 23, 1871). Zwar ist der Inhalt dieser Rhythmik insofern gegenüber der Lehre von den Modi beschränkt, als dieselbe nur die iambischen (steigenden) und trochäischen (fallenden) Maße berücksichtigt und daktylische und anapästische gar nicht kennt; offenbar ist sie speziell für die seit Ambrosius entwickelten Hymnen- und Sequenzdichtungen berechnet, besonders die gereimten. Durch die Teilung der Strophen (rhythmi) in ‚distinctiones' kommt sie aber doch Gesichtspunkten so nahe, welche wir in unserer bisherigen Darstellung festgehalten haben, daß sie an dieser Stelle erwähnt werden muß. Sie setzt nämlich als Minimalmaß einer distinctio (eines Verses oder eigentlich Halbverses) vier Silben und als Maximalmaß 16 Silben fest und definiert distinctio (S. 41) ‚Distinctiones autem appellamus in quibus consonantiarum finis vel requies spiritus perseverat', also: Distinctio ist ein durch Reim oder Unterbrechung (Pause) abgegliederter Teil des Rhythmus. Als größte Zahl der Distinctionen eines Rhythmus wird fünf, als kleinste zwei normiert. Alles das deckt sich ziemlich genau mit unseren Erfahrungen auch an den Prosatexten der Kirchengesänge. Zarncke bringt übrigens a. a. O. noch einige wichtige Zeugnisse für das hohe Alter der nur rhythmischen (statt metrischen) lateinischen Vulgärpoesie bei, darunter das des Marius Victorinus (um 350) in seinem Traktat De metris et de hexametro: »Metro quid videtur esse consimile? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione sed numerosa scansione ad judicium aurium examinata, utputa veluti sunt cantica poetarum vulgarium« (Victorinus war Christ). Auch der Hinweis Zarnckes auf die Bedeutung der Achtsilbigkeit der Verse in dem Briefe Ädilwalds an Aldhelm (706, vgl. Bonifacius' Briefwechsel, ed. Jaffé S. 37) verdient Beachtung. Die Lehre von den Modi, wie sie das 12. Jahrhundert bringt, steht nun aber in einem auffallenden Gegensatze zu den Vulgärpoesien durch die Wichtigkeit, welche sie neben den iambischen und trochäischen Maßen den anapästischen und daktylischen beimißt. Zu einer Zeit, wo sicher schon lange auch der Hexameter und das Distichon, soweit in diesen Maßen gedichtete Texte dem populären Liederschatze einverleibt worden waren (vgl. S. 26 ff.), ebenso wie die sapphische Ode sich die Verleugnung ihrer metrischen Natur durch akzentuierende Wortbetonung und die Adaptation auf das viertaktige Grundmaß gefallen lassen mußten, ist das aber sehr merkwürdig und kündigt eine ganz neue Epoche an, in welcher eine Reaktion gegen die alles gleichmachende Vulgärpoesie sich bemerkbar macht und wieder stärkere Differenzierungen der die Melodiebildung

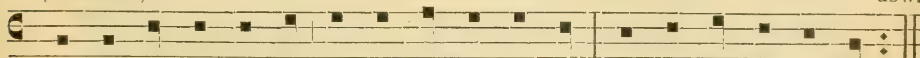
beherrschenden Formen angestrebt werden. Möglicherweise haben die Admonter Regulae de rhythmis diese zweifellos in klösterlichen Gelehrtenkreisen keimenden Ideen im Auge mit dem dunkeln Schlußsatze: ‚Sunt et aliae forte rhythmorum species, quas videlicet gracilis dictoris procederet industria, sed has adrudivit doctrina ex vetustis, quas ex modernis auctoritatum documentis excerpsimus.'

Die Modi sind nach der schmucklosen ältesten Darstellung der Discantus positio vulgaris (Coussemaker Script. I. 94).

I. Modus: lang kurz, lang kurz usw. (trochäisch)
II. » : kurz lang, kurz lang usw. (iambisch)
III. » : lang kurz kurz, lang kurz kurz usw. (daktylisch)
IV. » : kurz kurz lang, kurz kurz lang usw. (anapästisch)

Als fünften Modus stellte man die Zusammenziehung in lauter Längen und als sechsten die Auflösung in lauter Kürzen auf; beide dienen der Herstellung des Kontakts von Theorie und Praxis, haben aber natürlich keine prinzipielle Bedeutung. Der eigentliche springende Punkt ist das koordinierte Auftreten von zweierlei Grundmaßen nebeneinander, eines (wenn wir die Verbindung mit der Poesie als bestimmend ansehen) auf dreisilbigen und eines auf zweisilbigen Füßen beruhenden, während die Vulgärpoesie nur mehr zweisilbige kannte und etwaige überschüssige Senkungen ignorierte. Doch ist es zweifelhaft, ob die dreisilbigen Füße damit wieder in die nicht mit Melodien verbundene Poesie gekommen sind; die Reform scheint vielmehr lediglich der Melodiegestaltung zugute gekommen zu sein. Schwerlich wird man aus Beispielen wie den beiden aus der Pariser Handschrift 846 fonds français von P. Aubry mitgeteilten (Revue musicale 1904) das Gegenteil demonstrieren können. Da, wie die mir von Aubry übersandte Photographie ausweist, die Handschrift wirklich Longa ▪ und Brevis ▪ deutlich unterscheidet und nicht etwa wie in so vielen andren Fällen eine indifferente Form der viereckigen Noten vorliegt, die man nach Bedarf als Brevis oder Longa deuten kann [▪], so scheinen die beiden Chansons ‚Devers Chastelvilain' und ‚Dex comme m'ont mort' allerdings Belege für den durchgeführten vierten und dritten Modus zu sein:

(4. Modus.) usw.



De-vers Chastel - vi - lain me vient la robe au main come uns oi-tours nor-rois

(3. Modus.) usw.



Dex com m'ont mort norrices et en-fant et les dames qui trop sont a che - val

Die daktylische und anapästische Lesung dieser Texte ist ja darum keine Unmöglichkeit, weil tatsächlich und anerkanntermaßen die französische Sprache weder bestimmte Quantität noch bestimmte Qualität (Akzentuation) der einzelnen Worte kennt, so daß je nach der Versbildung ‚dames' als ♩ | ♩́ oder als ♩́ ♩ gelesen werden kann. Das ist gerade der Grund, weshalb man allgemein nur trochäische (fallende) oder iambische (steigende) Maße für die Troubadourpoesien annimmt und sie vom Reim aus rückwärts zählend als der einen oder der anderen Klasse zugehörig erkennt; z. B.:

Quant | véi par|ér ler|bé vert | ét la | fúelle

hat iambische Messung wegen des zweisilbigen Reimes; es würde trochäisch sein, wenn schon vert Reimsilbe (Versende) wäre:

Quánt vei | párer | lérbe | vért

Wollte man die beiden Beispiele Aubrys als beweiskräftig ansehen, daß auch daktylische bzw. anapästische, d. h. dreisilbige Versbildung dem 12. Jahrhundert nicht fremd gewesen wäre, so stände es übel um das angeführte Kriterium — man würde in keinem Falle mehr bestimmt sagen können, was man vor sich hat. Denn warum sollte dann nicht auch zu lesen sein:

Quánt vei pa|rér lerbe | vért et la | fúelle

Die Admonter Rhythmus-Regeln können aber gewiß nur darin bestärken, bei der alleinigen Unterscheidung iambischer oder trochäischer Messung zu beharren und die dreisilbigen Versfüße a limine abzulehnen. Dann bliebe also die Möglichkeit, anzunehmen, daß von musikalischer Seite aus die Maße mit zwei Senkungen nach jeder Hebung neu aufgebracht worden wären und der in bestimmten Notenwerten fixierte Rhythmus der Melodien Bildungen eingeführt hätte, die unmöglich waren, so lange der Text den Rhythmus bestimmte. Obgleich etwas derartiges ganz gewiß für diese Zeit statuiert werden muß, nämlich überhaupt ganz allgemein die Emanzipation der musikalischen Rhythmik von der früheren Souveränität der sprachlichen Akzentuation (bzw. weiter zurück der Silbenquantität), so zweifle ich doch, daß die angeführten Beispiele zu der Kategorie der wirklich mensuriert notierten Melodien gehören und zwar aus dem sehr einfachen Grunde, weil sämt-

liche vorkommenden Notenformen die proprietates der Choralnoten haben und auch Pausen gänzlich fehlen. Denn daß die Striche durch mehrere Linien am Ende der einzelnen Verse Pausen wären, leugnet auch Aubrys Übertragung. In dem Devers Chastelvilain würden auch eingeschaltete Pausen nur die Symmetrie vernichten (Aubry setzt allemal statt 𝅗𝅥. an den betreffenden Stellen 𝅗𝅥 𝄾, was nichts verdirbt). Man beachte auch, daß die Ligaturen des Dex com usw. durchaus nur den Wert von Einzelzeiten haben, also die Notenformen keinerlei Mensur anzeigen.

Ein weiteres Bedenken gegen Aubrys Deutung könnte der Bericht des Anonymus 4 aufsteigen lassen, welcher für die einzelnen Modi in der Zeit des Leoninus bzw. Perotinus die Anwendung ganz bestimmter Formen der Ligaturen lehrt nämlich:

1. Modus (3, 2, 2, 2 . . bei weiblicher Endung zuletzt 3):

[Ligaturen] | [Ligaturen] | bzw. [Ligaturen] (ohne Pause)

2. Modus (2, 2, 2 . . bei weiblicher Endung zuletzt 3):

[Ligaturen] | oder [Ligaturen] (ohne Pause)

3. Modus (1, 3, 3 . . bei weiblicher Endung zuletzt 2):

[Ligaturen] | bzw. zuletzt [Ligatur] oder [Ligatur] (ohne Pause)

4. Modus (3, 3, 3 . . bei weiblicher Endung zuletzt 2):

[Ligaturen] || bzw. zuletzt [Ligatur] | oder [Ligatur] |

Man beachte wohl, daß hier die Formen der Ligaturen durchaus noch nicht als solche (isoliert) eine bestimmte Messung bedingen; denn sämtliche zweitönige und dreitönige Ligaturen haben durchaus immer die Form, welche ihnen in der Choralnote zukommt, nämlich die erste Note erscheint vor einer tieferen zweiten mit Cauda links [Ligatur], vor einer höheren zweiten ohne Cauda [Ligatur], die letzte Note steht bei tieferer vorletzten senkrecht über dieser [Ligatur], bei höherer vorletzten rechts neben derselben [Ligatur]; auch können in dreitönigen Ligaturen die erste und zweite Note als Figura obliqua geschrieben werden [Ligatur], ohne daß das einen Unterschied macht. Nun bedeuten aber je nach dem Modus, den sie auszudrücken haben, dieselben Ligaturenformen ganz Verschiedenes, nämlich

die dreitönigen

| zu Anfang des ersten Modus = (Longa Brevis Longa)
| zu Ende des zweiten Modus = (Brevis Longa Brevis)
| im dritten und vierten Modus = (Brevis Brevis Longa)

und die zweitönigen

| im ersten und zweiten Modus = (Brevis Longa)
| zu Ende d. dritten u. viert. Modus = (Brevis Brevis)

Der Anonymus belehrt uns also, daß man in Tonsätzen der vorfrankonischen Zeit sehr mit Unrecht die frankonischen Regeln auf die Ligaturen anwendet. Nun könnte man vermuten, daß diese Notierungsweise der Modi damals immer angewendet worden sei und daher auch darum die obige Notierung von Chansons zu beanstanden sei. Dieses Bedenken erledigt aber die Auskunft des Anonymus 4 (Coussemaker Script. I, 341): ‚Sine litera conjunguntur in quantum possunt . . . cum litera quandoque sic quandoque non et signant longitudinem vel brevitatem prout accipiuntur sub modis praedictis', d. h. Stimmen ohne Text werden soweit möglich (d. h. soweit nicht Wiederholungen desselben Tones innerhalb des Fußes die Ligaturen unmöglich machen), ligiert notiert, Stimmen mit Text manchmal ebenso oder auch nicht, und dann (im ersteren Falle) ergibt sich die Wertgeltung der einzelnen Noten der Ligaturen aus dem Modus. Auch berichtet der Anonymus (S. 334), daß für die Oberstimme die Notierung ohne Ligaturen (disjunctim), für die Unterstimme (besonders für den Tenor) dagegen die Notierung mit Ligaturen (conjunctim) schon seit Perotinus das gewöhnliche sei. Das bestätigen die Denkmäler vollauf, soweit es sich um Stimmen mit Text handelt; aber die textlosen Oberstimmen des Organum des 12. Jahrhunderts folgen der von Garlandia am bestimmtesten ausgesprochenen Regel (Coussemaker Script. I. 103): ‚Nunquam debet poni (figura) simplex vel non ligata, ubi potest poni ligata vel composita.'

Nachdem wir so zunächst den Kreis dessen möglichst eng gezogen, was von den Notierungen dieser Übergangszeit als wirkliche Mensur, d. h. als Ausprägung des Dauerwertes der Noten durch ihre Gestalt anzusehen ist, müssen wir dem merkwürdigsten Problem näher treten, welches die Notierung der ersten Epoche wirklicher Mensur bringt, nämlich der absoluten Alleinherrschaft des dreizeitigen (ungeraden) Taktes für etwa ein ganzes Jahrhundert (1200—1300).

Daß dieselbe mit dem Moment eintritt, wo die Mensuralnotierung feste Gestalt annimmt, scheint sicher; diesem Zeitpunkte scheint aber eine Periode vorangegangen zu sein, in welcher die Modi unter Zugrundelegung des Verhältnisses 2 : 1 für die Unterscheidung der Longa und Brevis gelehrt wurden. Walter Odington (ca. 1275) berichtet bestimmt (Coussemaker Script. I. 235): ‚Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora sic[ut] in metris (!), sed postea ad perfectionem ducta ut sit trium temporum ad similitudinem beatissimae trinitatis (!) . . . Brevis vero apud priores resoluta est in duas semibreves.‘ Auch die Ausdrücke longa recta oder longa simplex für die zweizeitige, und longa ultra mensuram oder longa obliqua für die dreizeitige Longa in der Discantus positio vulgaris, bei Garlandia und dem Anonymus 4 u. a. deuten auf dieses Stadium der zweizeitigen Messung der Longa. Die Modi sind daher zweifellos ursprünglich gemeint gewesen als:

1. Modus: usw.
2. Modus: usw.
aber 3. Modus:
und 4. Modus:

so daß die eigentliche Neuerung gegenüber der rhythmischen Praxis, wie ich sie dargestellt habe, in der bestimmten Hervorhebung der schweren (akzentuierten) Zeit gegenüber der leichten durch eine Länge bestand. Daß mit dieser Aufstellung der dreizeitigen Messung für die beiden wichtigsten Versfüße, den Iambus und Trochäus sogleich die mystische Beziehung auf die göttliche Trinität als die ‚summa perfectio‘ aufgebracht wurde, ist im Hinblick auf den Gesamt-Zeitgeist nicht eben verwunderlich. Geradezu ein Wegwenden von der weltlichen Musik, eine absichtliche Gegensätzlichkeit wird man aber in dem nun schnell erfolgenden vollständigen Ausscheiden des geraden Taktes aus der Kunstlehre des 13. Jahrhunderts sehen müssen. Damit wurde ein Weg betreten, welcher die Kunstmusik von der Natur weitab führte und komplizierte Bildungen erzeugte, die auch die Folgezeit nach Restituierung des geraden Taktes lange nicht wieder loswerden konnte. Das erste auffallende Ergebnis war die Einzwängung des dritten und vierten Modus, deren Wesen doch zunächst nur in der Spaltung der leichten Zeit bestand, in den dreizeitigen Takt durch Aufstellung der Lehre von der Alteration, der Doppeltmessung der zweiten von zwei zwischen Longae stehenden Breves:

=

Johannes de Garlandia (Coussemaker Script. I. 107) gibt mit seiner klaren Lehre von den auf die schwere Zeit erforderlichen Konsonanzen den Schlüssel für das Verständnis der Modi, wie sie die Komponisten des 13. Jahrhunderts ansahen. Er erkennt noch ganz deutlich, daß im dritten und vierten Modus eigentlich die beiden Breves zusammen das Tempus pare, die leichte (zweite) Zeit des Taktes bilden und daher weder für die eine noch für die andere unbedingt Konsonanz zu fordern ist. Schon die Discantus positio vulgaris (Coussemaker I. 95) sagt aber sehr bestimmt: ‚Omnes notae impares (die ersten Zeiten im Takt, die schweren Zeiten) hae quae consonant melius consonant quae vero dissonant, minus (magis?) dissonant quam pares.‘ Garlandia bestimmt aber sogar die schweren Zeiten geradezu an dem Eintritt der Konsonanzen und verrät uns damit die essentielle Identität des ersten mit dem zweiten und des dritten mit dem vierten Modus (l. c. S. 114): ‚Omne id quod accidit in aliquo [modo] secundum virtutem consonantiarum dicitur longum.‘ Jeden Zweifel daran, daß der zweite Modus nicht etwa fortgesetzt als [Notenbeispiel] usw. gemeint ist, beseitigt aber der Ausspruch Frankos von Paris (Gerbert Script. III. 9): ‚Si primus modus . . . pausam habet post brevem longam imperfectam, variatur primus modus in secundum‘, d. h.

[Notenbeispiel]

1. Modus. 2. Modus.

Der dritte und vierte Modus aber sind nicht als fortgesetzter Wechsel von zweierlei Taktfüllungen, sondern nach Odington (duo puncta accipiantur pro uno) gemeint als:

3/4 [Notenbeispiel] usw. und [Notenbeispiel]

Die Art aber, wie alle Modi durch die Ligaturen ausgedrückt werden (s. oben S. 195), verrät das deutliche Bewußtsein der Zugehörigkeit der Kürzen zu den folgenden Längen (auftaktige Motivbildung) und unterscheidet den ersten vom zweiten und den dritten vom vierten nur durch die vorausgeschickte Länge:

1. Modus

3/4 [Notenbeispiel]

NB.

2. Modus.

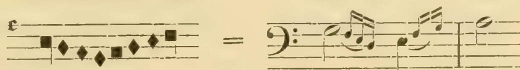
3. Modus

3/4 [Notenbeispiel]

NB.

4. Modus

Der Eintönigkeit der fortgesetzten Durchführung eines solchen Rhythmus wird durch Pausen, durch Übergang aus einem Modus in einen andern, durch Kombination verschiedener Modi in den zugleich singenden Stimmen und auch durch Ausschmücken mit Ziernoten begegnet, was alles der Anonymus umständlich auseinandersetzt. Von großer Bedeutung sind seine Aufschlüsse über die Verzierungen der Modi (a. a. O. S. 336 De minuitione et fractione modorum); wir erfahren da, daß z. B. im 1. Modus nicht nur an die Longa, sondern auch an die Breves ein paar Currentes angehängt werden können, die in deren Werte einzurechnen sind, z. B.:



und daß solche Verzierungen sogar auch mit Nota quadrata geschrieben ligiert werden können, so daß Ligaturen von fünf oder mehr Noten zum Vorschein kommen, die doch zusammen nicht mehr gelten als die dem Modus eignen Ligaturenformen. Auch die Discantus positio vulgaris, Anonymus 7 (Coussemaker Script. I.) und Garlandia bestätigen diese irregulären Ligaturen, deren Auflösung nach den Prinzipien der späteren (frankonischen) Lehre natürlich ganz andere Resultate (mehr Takte) erzielt. Coussemakers Übertragungen von Tonsätzen aus dieser Zeit (in L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles) sind ohne Berücksichtigung der Lehre des Anonymus 4 gemacht und darum vielfach stark zu beanstanden. Vgl. Walter Niemann »Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia« (1902), wo die Theorie des Anonymus ausführlich dargestellt ist und auch eine Kritik und Verbesserung einer Coussemakerschen Übertragung durchgeführt wird.

Man kann nicht ohne weiteres sagen, daß die Emanzipation des musikalischen Rhythmus von der immanenten Rhythmik des Textes durch Einführung von Notenwertzeichen sogleich durchaus einen Fortschritt der Kunst bedeutete. Daß sie aber einen solchen anbahnte, steht natürlich außer Zweifel; ja man wird annehmen müssen, daß die Männer, welche diese Reform vollzogen, das deutliche Bewußtsein hatten, der Kunst ganz neue Wege zu öffnen. Den Anstoß zu der Reform mögen die Bedürfnisse der Instrumentalmusik gegeben haben, die ja mangels eines führenden Textrhythmus darauf angewiesen war, Mittel der Fixierung der Rhythmen zu finden, wenn sie von der freien Improvisation oder der Festhaltung einiger konventionellen rhythmischen Typen, wie sie die Tänze erforderten, zu freieren Gestaltungen gelangen wollte.

Das ist nicht so selbstverständlich, wie es zunächst scheint; denn da die Tänze im Mittelalter Tanzlieder waren, so hatten sie eben eigentlich doch Texte. Auch das Bedürfnis der zweierlei Taktarten für den gegangenen Reigen im geraden und den gehüpften Nachtanz im Tripeltakt bedingten nicht so ohne weiteres rhythmische Wertzeichen, da wir noch bis stark in das 16. ja 17. Jahrhundert hinein die Praxis verfolgen können, dieselben Melodien langsam im geraden Takt als Reigen (Pavane) und sodann schneller, mit Dehnung der schweren Noten, im ungeraden Takt als Nachtanz (Galliarde) zu spielen. Trotzdem muß man glauben, daß die wachsende Technik des Spiels besonders der Streichinstrumente, aber auch der Orgel mehr und mehr auf eine rein instrumentale Erfindung und Vermannichfaltigung der rhythmischen Typen hindrängte, welche ohne die Reform der Notenschrift nicht darstellbar war. Nachdem aber einmal erst das neue Prinzip aufgestellt worden, konnte es nicht ausbleiben, daß auch die Vokalmusik begierig die neuen Mittel aufgriff und aus denselben ganz neue Wirkungen zu ziehen suchte. Die eigentliche Polyphonie, wie sie zuletzt in der Kunst des 16. Jahrhunderts gipfelte, nimmt doch erst ihren Ausgang von den Anfängen der wirklichen Mensuralmusik. Das Organum und der Diskant in ihren verschiedenen Gestalten sind doch schließlich nur Umrankungen, Verbrämungen einer einzigen Melodie (des Cantus firmus) mit sekundärem Beiwerk. Erst die Möglichkeit, den gleichzeitigen Gang mehrerer Stimmen durch bestimmte Notenwerte zu regeln, ohne eine von der andern abhängig zu machen, gab derjenigen realen Mehrstimmigkeit die Existenz, welche im engeren Sinne Polyphonie genannt werden muß.

Daß die ersten Versuche mit den neuen Mitteln steif und ungeschickt ausfielen und sich mit den letzten reichen Leistungen der alten Kunstübung nicht messen können, ist gewiß begreiflich; es trat eben das Kindheitsalter einer neuen Stilgattung ein, welche ebenso wie manche späteren neuen Stilarten (z. B. die Instrumentalmusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts und der galante Stil um die Mitte des 18. Jahrhunderts) erst eine Zeitlang ringen mußte, der neuen Mittel Herr zu werden und sie in den Dienst vertieften Ausdrucks zu stellen. Die Anfänge der Mensuralmusik haben lange damit zu schaffen, den neuen Apparat im Detail leistungsfähig zu machen, und die Theorie überwiegt zunächst über die Praxis. Traktate über Traktate werden geschrieben, in denen ein umständliches Regelwesen für die Geltung der neuen Notenzeichen festgestellt wird. Über den so mit einem Male in den Mittelpunkt des Interesses gerückten Rhythmus geraten die keimenden harmonischen Begriffe wieder mehr in Vergessenheit. Die rhythmische Verselb-

ständigung der Stimmen gegeneinander wird ins unglaubliche gesteigert, weit über das Maß des uns heute Geläufigen hinaus, und es mußte einer weiteren neuen Epoche vorbehalten bleiben, der Kontrolle der einzelnen Zusammenklänge wieder erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden und damit ein Gegengewicht gegen das Übermaß der rhythmischen Verselbständigung zu finden. Ihren Höhepunkt erreicht diese in den drei- und vierstimmigen Motets des 13. Jahrhunderts, in denen jede Stimme einen eigenen Text hat und sogar nicht selten Texte in verschiedenen Sprachen gleichzeitig gesungen werden, deren Verbindung zu höherer Einheit doch noch recht prekär erscheint und eher an die babylonische Sprachenverwirrung als an die Gemeinverständlichkeit aller Sprachen am ersten Pfingsttage gemahnt.

§ 44. Die Kunst der frankonischen Epoche.

Nach dem Bericht des Historiographen dieser Periode, des mehrgenannten Anonymus 4 (l. c. S. 342) sind die Schöpfer der eigentlichen Mensuralnotierung die Nachfolger des Perotinus in Paris: Robertus de Sabilone, der speziell als optimus notator bezeichnete Petrus [de Cruce], Johannes primarius [de Garlandia], Franko von Paris und Franko von Köln. Die von demselben Autor an anderer Stelle (S. 344) noch ergänzend genannten Thomas de Sancto Juliano, [Thomas] Anglicus, Theobaldus Gallicus, Simon de Sacalia, Johannes de Burgundia scheinen von untergeordneterer Bedeutung gewesen zu sein; dagegen dürfen wir noch hinzufügen den ‚quidam Aristoteles‘, hinter welchem freilich einer der Genannten sich bergen kann. Dem älteren Franko gebührt das Verdienst, mancherlei bei seinen Vorgängern schwankende Bestimmungen endgültig entschieden und für ein Jahrhundert die Form der Lehre in den Grundzügen festgestellt zu haben. Als spezielles Verdienst des Petrus de Cruce, eines Zeitgenossen der beiden Franko, hat Johannes Wolf (Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460) die bestimmte Regelung der Geltung der Semibreven nachgewiesen, wo ihrer eine größere Zahl nacheinander auftreten (durch trennende Punkte). Da wir hier nicht auf dieses kleine Detail eingehen können, sei nachdrücklichst auf Wolfs hochverdienstliches Werk hingewiesen. Der Kern der Mensurallehre Frankos, welche dauernd den Grundstock auch der Mensurallehre der Folgezeit bildet, läßt sich kurz zusammenfassen in die folgenden Sätze.

Zur bestimmten Bezeichnung der Wertgeltung der einzelnen Töne dienen die Zeichen:

Maxima (Duplex longa) = 2 Longae

Longa = 3 Breves

Brevis = 3 Semibreves

Die Maxima ist durchaus ein Ausnahmswert, der nur in den aus dem Choral entnommenen Tenören öfter vorkommt. Die Zählzeit der frankonischen Epoche ist die Brevis recta = $^1/_3$ Longa; die Longa ist der höhere Einheitswert des Taktes. Was wir jetzt einen Takt nennen, heißt bei Franko ein Perfectio. Folgen einander mehrere Longae, so füllt jede einen Takt für sich, repräsentiert eine Perfectio, ist perfekt. Treten aber zwischen die Longae kürzere Noten, zunächst also Breves, so werden dieselben in bestimmten Fällen mit den Longae zusammengerechnet, imperfizieren daher die Longae. Die Regeln sind

1) eine Brevis zwischen zwei Longae imperfiziert die vorausgehende Longa, bildet also mit dieser zusammen eine Perfectio, einen Takt, z. B.:

= $^3/_4$

2) soll die einzelne Brevis nicht mit der vorausgehenden, sondern mit der folgenden Longa zu einem Takte gehören, so wird sie durch einen Punkt (Punctum divisionis) von der vorausgehenden Longa abgetrennt; dieser Punkt hat also in dieser Lehre durchaus nur die Bedeutung unseres Taktstrichs, wurde auch von Franko noch als kleiner Strich gezeichnet, während ihn Petrus de Cruce als Punkt schrieb:

= $^3/_4$

3) zwei Breves zwischen zwei Longae bilden für sich eine Perfektion und zwar gilt die erste eine Zählzeit und die zweite (Brevis altera) deren zwei (alteratur):

= $^3/_4$

4) steht aber zwischen den beiden Breves ein Punctum divisionis, so wird die erste mit der vorausgehenden, die zweite mit der folgenden Longa zu einer Perfection verrechnet:

= $^3/_4$

5) auch drei Breves zwischen Longae bilden eine Perfection für sich:

= $^3/_4$

6) doch kann durch einen Divisionspunkt nach der ersten oder zweiten Brevis die Verrechnung nach den Bestimmungen 3 und 4 verlangt werden:

7) was über das Verhältnis der Breves zwischen Longae gesagt ist, gilt ebenso für Semibreves zwischen Breves; auch können jederzeit statt einer Brevis zwischen Longae zwei oder drei Semibreven erscheinen. Das ergibt also die weiteren Fälle:

= 3/4 3 = 3/4 3

= 3/2 3 usw.

Da aber jederzeit auch eine Longa ganz in kürzere Notenwerte aufgelöst werden kann, so werden zur schärferen Unterscheidung der verschiedenen möglichen Teilungen auch Divisionspunkte zur Markierung der Grenzscheiden der Breviswerte angewandt, eine Praxis, die besonders Petrus de Cruce vervollständigt hat, z. B.:

= 3/4 3 3

Die durch die eigentlichen Mensuralisten (wohl seit Robert von Sabilon) reformierten Bestimmungen für die Geltung der ligierten Noten, die aber noch bei Garlandia schwankend sind und erst durch Franko endgültig festgestellt wurden, fußten durchaus auf den zweitönigen Normalformen der Ligaturen der Choralnotierung, gaben aber denselben im Hinblick auf die alte Tradition der mora ultimae vocis, d. h. der geringen Verzögerung der letzten Note den Sinn von kurz lang:

und , beide =

Sie antiquieren durchaus den Gebrauch, durch die Notenzahl der Ligaturen den Modus kenntlich zu machen (S. 195); ein solcher Gesichtspunkt mußte natürlich aufgegeben werden, sobald ein für allemal die Notenform eine bestimmte Geltung normieren sollte.

Man griff daher zu dem Auskunftsmittel, die Form der ersten und letzten Note zu verändern, wenn sie nicht die proprietas der Choralnoten haben sollte, d. h. wenn die erste nicht kurz oder die letzte nicht lang sein sollte. Die ziemlich komplizierte Theorie der Ligaturen läßt sich möglichst gedrängt in folgenden Sätzen darstellen:

A. Geltung der ersten Note der Ligatur.

a. wenn die zweite Note tiefer steht:
  1) = Brevis, wenn sie links eine Cauda (Stiel links nach unten) hat (cum proprietate).
  2) = Longa, wenn dieser Stiel fehlt (sine proprietate).

b. wenn die zweite Note höher steht:
  1) = Brevis, wenn sie keine Cauda hat (cum proprietate).
  2) = Longa, wenn sie eine Cauda hat, gleichviel ob rechts oder links (sine proprietate).

c. hat die erste Note eine Cauda links nach oben (opposita proprietas), so gelten die beiden ersten Noten als Semibreves.

B. Geltung der letzten Note der Ligatur.

a. wenn die vorletzte Note tiefer steht:
  1) = Longa, wenn sie senkrecht über der vorletzten steht (cum perfectione).
  2) = Brevis, wenn sie rechts neben der vorletzten steht (sine perfectione).

b. wenn die vorletzte höher steht:
  1) = Longa, wenn sie als quadratische Note geschrieben ist (cum perfectione).
  2) = Brevis, wenn sie mit der vorletzten in einem schrägen Zug (Figura obliqua) vereinigt ist (sine perfectione).

C. Geltung der Noten der Ligatur, die nicht erste oder letzte sind.

a. omnis media brevis, d. h. jede Note, die nicht erste oder letzte der Ligatur ist, gilt als Brevis, ausgenommen

b. die zweite Note einer Ligatur cum opposita proprietate, die stets (auch wenn die Ligatur nur zwei Noten hat) wie die erste Semibrevis ist.

D. Ergänzende Bestimmung für A—C.

Der Divisionspunkt wird auch innerhalb der Ligatur (rechts neben der Note) vollständig mit demselben Sinne angewendet wie bei allein stehenden Longae, Breves und Semibreves.

Die folgende Übersicht mag die Regeln illustrieren:

= (Aa1, Ca, Ba1)

= (Aa2, Ca, Ba2)

= (Ab1, Ca, Bb1)

= (Ab2, Ca, Bb2)

= (Ac, Cb)

(Bb1) (Bb1) (Ba1) (Ba1)

= (Ac, Cb)

(Bb2) (Ba2) (Ba2)

= (Ac, Cb, Ca, Aa1)

= (Aa2, D, Ca, D, Bb2).

Eine Veränderung erfuhren die Bestimmungen von Aa1 und Aa2, wenn die Schlußnote plikiert werden sollte, d. h. nach oben oder nach unten geschleift (vgl. das S. 99 über die Plika gesagte). Da nämlich die Plica descendens bei der Form und gar nicht gut anzubringen war (das Zeichen der Plica ascendens ist eine Cauda nach oben, das der Plica descendens eine Cauda nach unten), so wurde bei tieferer vorletzten die plikierte Schlußnote als Longa gezählt, wenn sie als quadratische Note rechts neben der vorletzten stand, und wie bei Bb2 Figura obliqua angewandt, wenn die plikierte letzte Note als Brevis gelten sollte; in allen anderen Fällen war die Plika ohne Veränderung anzubringen:

und = (mit Plika)

und = (» »)

und = (» »)

= (» »)

Das sind die Mittel der Notierung, auf welche die Kunst der frankonischen Epoche angewiesen ist. Derselben sind vor allem glatte Gänge in kurzen gleichen Noten vollständig versagt, sofern sie nicht die Gruppierung zu dreien und dreien einhalten. Die gar zu häufig vorkommenden alterierten Breves und Semibreves geben dem Verlauf der Melodie etwas Stockendes und Holpriges. Man fragt sich ernstlich, ob nicht die Praxis wenigstens diese lästigen letzten Spitzfindigkeiten der Theorie ignoriert und, wo z. B. zwei Semibreven für eine Brevis eintreten, doch beide einfach als Spaltwerte glatt heruntergesungen hat, also z. B. im Diskant De ma dame vient von Adams de la Hale dreistimmigem Motet über ‚Omnes' (Coussemaker, Oeuvres complètes S. 246):

De ma da-me vient li dous maus que je trai

statt

einfach:

Die minutiöse Einhaltung der Triolenbildung, gar mit einer Silbe auf jeden Ton, würde ja nur bei sehr langsamem Vortrage korrekt herausgebracht werden können, der die Anmut der Komposition stark beeinträchtigte. Freilich ist ja aber mit solcher geringen Abglättung rhythmischer Widerhaarigkeiten noch nicht viel erreicht. Der ganze Stil dieser Kompositionen ist uns doch so fremd und so weit abliegend von unserer heutigen Art zu hören, daß es immer noch vor allem einer vollständigen Versetzung auf einen ganz anderen Standpunkt bedarf, um sich mit den vielen Leerheiten der Harmonie, den zufälligen Parallelführungen in Einklängen, Quarten und Quinten, aber auch in Sekunden, einigermaßen abzufinden, von dem Mangel harmonischer Entwicklung ganz zu schweigen. Man muß sich in die Rolle eines der Sänger dieser mehrstimmigen Sätze hineindenken und sich an der Melodieführung der Einzelstimme freuen, die anderen Stimmen aber sekundär als mitlaufend auffassen, wobei nur das Zusammentreffen in Konsonanzen auf die Hauptzeiten als die Einheit der Stimmen repräsentierend zu Bewußtsein kommt, übrigens aber jede Stimme für sich gehört sein will. Diese Art zu hören bleibt sogar noch für das ganze 14. Jahrhundert unerläßlich, wenn man nicht kurzen Prozeß machen und die mehrstimmige Musik dieser ganzen Jahrhunderte bis auf ein paar zufällig nach unserem Geschmack besser geratene Einzel-

leistungen einfach für ungenießbar erklären will. Wenn ich mir auch versagen muß, hier größere Kompositionen in extenso zu reproduzieren, so erfordert doch die Nutzbarmachung meiner Ausführungen wenigstens ein paar kurze Proben der Kunst dieser Zeit. Als erste diene der Anfang eines dreistimmigen Motet, das in allen drei Stimmen französischen gereimten weltlichen Text hat, nämlich das als No. XXXVI von Coussemaker in L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles aus der Handschrift H. 139 von Montpellier pl. 314 in Originalnotierung (S. LXXI) und Übertragung (S. 86) mitgeteilte. Das Stück ist besonders dadurch wertvoll, daß es nicht einen jener öden dem Choral entnommenen Tenöre von wenigen langen Noten hat, sondern auch als Tenor ein hübsches vollständiges Liebeslied, so daß es als ein prächtiger Beleg der auf die Spitze getriebenen Verselbständigung der Stimmen dienen kann. Nach O. von Kollers Untersuchungen (»Der Liederkodex von Montpellier«, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IV S. 1 ff.) gehört das Stück in die Zeit unmittelbar vor Franko von Paris. Die Faktur unterscheidet sich bezüglich der Harmonie und Stimmführung kaum irgendwie von den älteren den Stimmen gleichzeitig denselben Text gebenden mehrstimmigen Tonsätzen; aber die Emanzipation der Stimmen von einem gemeinsam durch den Text gegebenen Rhythmus ist radikal durchgeführt. Zwar beginnen die Stimmen gleichzeitig, aber schon die ersten Zeilenschlüsse stehen in den Stimmen je einen Takt voneinander ab. Der Diskant bringt nämlich überwiegend in jeden Takt vier Silben, der (nur wenig tiefer als der Diskant liegende) Kontratenor drei Silben und der Tenor zwei Silben; da aber die drei Texte auch überhaupt einander nichts angehen und ganz verschiedene Strophenbildungen und Verslängen haben, so verschieben sich die gliedernden Pausen der Einzelstimmen in der mannichfachsten Weise gegeneinander, fallen wohl einmal zufällig in zwei Stimmen, aber während des ganzen 78 Takte langen Stücks nicht ein einziges Mal in allen drei Stimmen zusammen. An Einklangs-, Quinten- und auch Sekundparallelen ist kein Mangel; aber jede Stimme ist für sich ein hübsches Lied:

Qui a-mours veut mainte - nir Et ser-vir Lo - iau-
Li douz pen - ser Qui me vient de ce-
Cis a cui je sui a-

ment sans faus - ser Bien doit sus tou - tes riens gar-

li Que j'aim de cuer Cuar tous jours l'ai ser-

mi - e Est coin-te et gai Pour s'a-

der De vi - la - nie Qui tant a fait blas-

vie Sans gui - ler Et bons es - poirs Que j'ai

mours se - rai jo - li - e Tant com viv-

mer Et si ne doit autrui em - pi - rer Ne mau-

d'avoir mer - ci Fait ma grand joi - e doub-

rai Vous le me dé - fen - dés l'a-

vais nom a le - ver Mes de cour - toi-sie Et d'ou-

ler Et mon fin cuer Res - bau - dir et chan - ter

mer Mes par Dieu je l'a - me-

nour Tout a - des doit par - ler Et les me - di-

S'en sui plus jo - lis Quar nus ne por - rait pen-

rai Diex que fe - rai du

sans en - vi - eus Fuir et es - chi - ver

ser La grant biau - té par qui Je sui si

mal d'a - mer Qui ne me lais-

Qui tout a - des sunt en a - gait Pour les

pris et es - pris Tant est plai-

sent du - rer Hé! a - mou- usw.

Die Berichte der ältesten Mensuralschriftsteller über die verschiedenen Kompositionsformen ihrer Zeit sind mit Vorsicht aufzunehmen, da sie offenbar zum Teil unterschiedene eigentliche Formen mit Setzmanieren in irreführender Weise koordinieren. So sahen wir bereits, daß die Copula nicht eine Form sondern eine Manier ist, welche in Tonsätzen verschiedener Art vor Schlüssen zur Anwendung kommt (Finalkadenz). Ebenso deuten die Termini

Duplum, Triplum, Quadruplum nicht besondere Formen an, sondern nur die Anzahl (2, 3, 4) der beteiligten Stimmen, eigentlich sogar die einzelnen Stimmen selbst in der Reihenfolge ihrer Ausarbeitung. Denn man muß durchaus festhalten, daß abgesehen von kanonisch angelegten Sätzen (worüber sogleich) und auch abgesehen von dem dreistimmigen Fauxbourdon, dessen Alter nicht feststeht (vgl. S. 161), die Komponisten des 12—13. Jahrhunderts stets vom Tenor als erster Stimme ausgehen, dem sie zunächst eine höhere gegenüberstellen, den Discantus. Wird noch eine dritte Stimme hinzugefügt, so wird die Numerierung schwankend, je nachdem es sich um eine nach Bedarf höher oder tiefer gehende ergänzende Stimme oder aber um eine im Prinzip über der zweiten liegenden Stimme handelt; ersteres ist die französische Art, letzteres die englische. Der aus England stammende Garlandia nennt (Coussemaker Script. I. 114) das Triplum ausdrücklich ‚tertius cantus, adjunctus duobus' und versteht unter Triplum stets eine über den beiden andern Stimmen liegende Stimme (eigentlicher Treble = Sopran), und unter Discantus die zweite Stimme, die also zwischen dem Tenor und Triplum liegt; Walter Odington, ebenfalls ein Engländer, nennt die zweite Stimme medius cantus und fordert im Motet für dieselbe die Durchführung eines der Modi; der Anonymus 7 bei Coussemaker I. 378 gebraucht geradezu den Ausdruck motellus (= motetus) für diese Stimme selbst, ebenso der noch gegen Ende des 13. Jahrhunderts zu setzende Johannes de Grocheo (Sammelb. der Intern. MG. I. S. 108: ‚Motetus vero est cantus ille qui supra tenorem immediate ordinatur et in diapente ut plurimum incipit' (wie bei Odington). Grocheo braucht übrigens für das Motet mit mehrerlei Texten den Ausdruck Commotellus und macht darauf aufmerksam, daß bei ungleichen Zeilenlängen der Verse der den verschiedenen Stimmen gegebenen Dichtungen (Dictamina) eine Ausgleichung leicht durch vermehrte Verwendung von kurzen Noten zu erzielen sei (l. c. 110: ‚Si unum [dictamen] sillabis vel dictionibus alterum excedat, potes unum [Wolf: eum] per appositionem brevium et semibrevium alteri coaequare').

Fast scheint es somit, daß auch Motetus (Motellus) ursprünglich Name einer Stimme ist wie Triplum und Quadruplum; der Terminus hat aber doch in sehr bestimmter Weise den Sinn der Bezeichnung einer bestimmten Kompositionsgattung angenommen, während Duplum, Triplum und Quadruplum nur die Stimmenzahl anzeigen und ohne weiteren Zusatz als Namen von Formen nur für das ältere Organum angewandt werden. Ein dreistimmiges oder vierstimmiges Motet wird wohl gelegentlich als Conductus bezeichnet aber nicht als Triplum oder Quadruplum. Der durch sein ver-

nünftiges Raisonnement so wichtige Grocheo belehrt uns auch, daß die Motets nicht zu den volksmäßigen Gesängen gehören wie die (nur einstimmigen) Cantilenae (Chansons) und die Tanzlieder (Ductia, Stantipes) und auch der Rondellus (Radel), sondern nur vor gebildeten Kennern zum Vortrag gelangen (l. c. S. 106). Dasselbe sagt er (S. 107) auch von dem Conductus, einer Kompositionsgattung, welche nach der Beschreibung der Theoretiker keinen ‚cantus prius factus' zugrunde legt (Franko bei Gerbert Script. III. 12) sondern in allen Stimmen frei erfunden ist. Die Discantus positio vulgaris (Coussemaker Script. I. 96) sagt bestimmt aus, daß sämtliche Stimmen denselben Text vortragen (super unum metrum); der Conductus ist daher sicher nichts anderes als eine die letzte Ausbildung des alten Organum repräsentierende frei erfundene Setzweise, welche aber eigentlich die Mensuralnotierung gar nicht nötig hat, weil sie eben in allen Stimmen denselben durch den Text gebotenen Rhythmus einhält. Das bestätigen vollauf die von Wooldridge im 1. Bd. der Oxford history gegebenen, dem Antiphonarium Medicaeum entnommenen Beispiele, ganz besonders auch der Conductus quadruplex ‚Vetus abit', dessen Übertragung mit Anwendung der frankonischen Mensuralprinzipien daher sicher das Notenbild mit ganz überflüssigem Ballast belastet. Statt wie Wooldridge 𝅗𝅥. lese ich glatte Viertel:

Ve - tus a - bit li - te - ra Ri - tus a - bit ve - te - rum

usw.

Dat Vir - go pu - er - pe - ra No - vum no - bis pu - e - rum

Das Stück gehört nicht zu den erquicklichsten Leistungen der Zeit, zeigt aber durchaus die uns bekannte Technik des Organum.

Wir werden uns daher nicht wundern, daß Grocheo über den Conductus aussagt (Wolf l. c. S. 107): »Alius autem [cantus] fundatur supra cantum cum eo compositum, qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari et ex his nomen trahens appropriato nomine conductus (Tafellied) appellatur. Communiter tamen loquentes totum hoc organum dicunt.«

Einer Manier begegnen wir dagegen wieder in dem von den Autoren mit Organum, Discantus, Motetus, Rondellus usw. koordiniert genannten und beschriebenen Hoketus (Hoquetus, Ochetus, Hoccitatio), dem wechselnden Pausieren zweier Stimmen in kürzestem Abstande (Odington l. c.: dum unus cantat alter tacet et e contrario et hujusmodi cantus truncatus dicitur), nach der Darstellung des ψAristoteles (Coussemaker Script. I. 281) z. B. mit Zuteilung sämtlicher ersten Zeiten des Takts (Longae) an die eine und sämtlicher zweiten Zeiten (Breves) an die andere Stimme:

1. Stimme: ■ ' ■ '
2. Stimme: | ■ | ■

Grocheo nennt die zuerst pausierende Stimme die erste (Wolf S. 109) und verlangt, daß man für einen Hoquet zuerst eine vollständige Melodie (Cantilena) komponiere und sodann dieselbe an die beiden Stimmen verteile; doch gestattet er auch ein Hinüberragen der Teile, welche die eine Stimme erhält, in die Zeit der andern Stimme, wobei die überragenden Zusätze gleichsam nicht gerechnet werden (l. c. S. 110: Volens autem hoquetum ex duobus puta primo et secundo componere debet cantum vel cantilenam, supra quod fit hoquetus, partiri et unicuique partem distribuere. Et potest aliquantulum rectus cantus exire cum decenti additione, nisi quod ejus mensuram non observet). ψAristoteles sagt ausdrücklich, daß dieses Verteilen eines Gesangs stets nur an zwei Stimmen geschieht (sed a duobus tantummodo fit truncatio alternando) und Grocheo macht die wichtige ergänzende Bemerkung, daß aber das Stück doch mehr als zwei Stimmen beschäftigen könne, damit trotz der Pausen eine Harmonie zustande komme: licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter duos (so Wolf statt des der Erklärung widersprechenden quatuor), possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia sit perfecta. Grocheo scheint aber dem Hoquetus keinen sonderlich hohen Wert beizumessen, wenigstens ihn nicht für passend für ernste, gesetzte Leute anzusehen; denn er sagt, wegen seiner Unruhe und Beweglichkeit liebe ihn das Landvolk und die Jugend (coloneis et juvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem).

Schwerlich sind jemals größere Kompositionen mit durchgeführter Hoccitatio komponiert worden, wenn auch Grocheo einen Hoquetus Ego mundus zitiert; wohl aber nannte man wahrscheinlich Motets und Kondukten Hoqueti, wenn sie solche zerhackte Partien enthielten. Coussemaker mag daher wohl mit Recht Nr. 24 seiner Auswahl aus dem Kodex von Montpellier, ein echtes dreistimmiges Motet, mit ‚Hoquet' überschreiben, da dasselbe in der Mitte mehrmals (durch 5, 3 und 3 Takte) hoccitiert:

et chan-te - rai tous les jours que je viv-rai ne
par tout le mont es - pa-ni - e
usw.

Wooldridge gibt (S. 253) als Beispiel für den Hoquet einen Conductus duplex aus dem Antiphonarium Medicaeum, der mit Pausen in kurzen Abständen durchsetzte Partien mit Note gegen Note gesetzten eigentlich für den Conductus charakteristischen wechseln läßt und auch mehrere Copula-Schlüsse (Organum purum) enthält.

Mit seiner Geringschätzung des Hoquetus hat aber Grocheo ganz bestimmt unrecht. Die Beispielsammlung von J. Wolfs Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460 beweist, daß der Hoquet noch im 14. Jahrhundert geschätzt wurde, aber freilich ebensowenig wie im 12. Jahrhundert für ganze ausgeführte Tonsätze, sondern vielmehr hier wie dort als eine vorübergehend auftretende und da einen eigenartigen Reiz entfaltende Manier, die besonders in den Motets von Guillaume Machault eine bedeutsame Rolle spielt. Ich greife ein paar beliebige Stellen heraus:

No. 13. e - spoir d'a-voir mer-ci sans re - fu - ser
doubter ce - ler me font
usw.

a - mours se - cours ne
(das.) de vous cuers dous a - mer
usw.

cla - mer je scay de vrai que
(das.) mer - ci vous pri car el-
usw.

Noch mehrmals treten in demselben Motet derartige Entrecoupierungen auf; vgl. aber auch noch bei Wolf a. a. O. No. 14, 15, 16 (Motets von Machault), 17 (Kyrie und Christe von Machault), 23, 24, 25 (Ballades notées von Machault).

Müssen wir somit in dem Hoquet ähnlich wie in der Copula doch nicht eigentlich eine Form von Tonstücken sondern vielmehr nur eine Setzmanier erkennen, die in mehrstimmigen Werken verschiedener Form (Motet, Conductus, Ballade u. s. f.) auftreten kann, so steht dagegen im Rondellus des 13. Jahrhunderts wirklich eine auf eine besondere Satztechnik gegründete selbständige Form vor uns, nämlich die erste auf Durchführung des in der Folge zu so großer Bedeutung gelangenden Kunstmittels der Imitation beruhende, die Ursprungsform des Kanons und der Fuge.

In der Ars cantus mensurabilis des Franko von Paris wird der Rondellus nur genannt aber nicht erklärt. Eine Erklärung gibt zuerst Walter Odington (Coussemaker Script. I. 245): ‚si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus id est rotabilis vel circumductus et hoc vel cum littera vel sine littera'. Das Beispiel, welches er seinem Texte einfügt, bringt aber gleich zu Anfang alle drei Stimmen übereinander, wie bis in die neueste Zeit noch die englischen Catches notiert werden, so daß man nur aus dem untergeschriebenen Texte der letzten Takte schließen kann, daß doch wohl ein Nacheinanderbeginnen der Stimmen nach je vier Takten gemeint ist.

[b] [c]

[c] a
A - ve ma - ter

a b *
A - ve ma - ter Do - mi - ni

a
A - ve ma - ter Do - mi - ni

b *
Do - mi - ni

c

* Coussemaker *d* statt *c*.

Das diesem vorausgehende gleichlange Stück ist ebenso angelegt, paßt aber trotz der Kustoden insofern nicht vor dasselbe, als es mit demselben nicht einen fortlaufenden Kanon ergibt, sondern vielmehr nach zweimaligem Austausch der Stimmen den Eintritt neuer Melodieglieder bedingt:

a	***b***	***c***	|	***d***	***e***	***f***	
b	***c***	***a***	|	***e***	***f***	***d***	usf.
c	***a***	***b***	|	***f***	***d***	***e***	

Das wäre gewiß an sich auch eine annehmbare Form, wenn nicht ausdrücklich gesagt wäre: »quod unus cantat omnes per ordinem recitant«, was auch ausschließt anzunehmen, daß die Ordnung

a	***b***	***c***	|	***d***	***e***	***f***
	a	***b***	|		***d***	***e***
		a	|			***f***

eingehalten worden wäre; es bliebe als letzte Deutungsmöglichkeit nur übrig, nach jedem Anwachsen auf drei Stimmen wieder das sukzessive Aufhören der Stimme anzunehmen:

a	*b*	*c*		|	*d*	*e*	*f*	
	a	*b*	*c*	|		*d*	*e*	*f*
		a	*b*	*c* |			*d*	*e* *f*

Da wir aber bereits aus der Zeit vor Odington den auffallend gut geratenen Sommerkanon des Mönchs von Reading besitzen (nach Wooldridge Oxford-History I um 1240 zu datieren), der sogar ein Doppelkanon für vier und zwei Stimmen ist (!), mit ausdrücklich bestimmtem Anfangen einer einzigen Stimme mit den beiden des Pes (Untersatz, die beiden ebenfalls einen kurzen Kanon unausgesetzt repetierenden Unterstimmen, nach Art des Motet-Tenors über ein Choralmotiv), so werden wir doch wohl Odingtons Definition entsprechend verstehen und eine schlechte Überlieferung seines Beispiels annehmen müssen, wenn wir nicht vorziehen, dem Sommerkanon eine Ausnahmestellung als Unikum in der Musikgeschichte zuzugestehen, was freilich auch nicht von der Hand zu weisen ist. Ein sehr schwerwiegendes Zeugnis für das hohe Alter des Kanons gibt jedenfalls die trotz Rasuren und Korrekturen auf dem Faksimile in Early english harmony pl. 23 noch wohlerkennbare ursprüngliche Gestalt der Notierung des Kanons, welche noch nicht die von einem späteren Verbesserer durchgeführten frankonischen Wertzeichen der Mensuralnotierung aufweist, sondern nur zwei Notenwerte ▪ und ♦ unterscheidet und natürlich von Tripelgeltung und Tripeltakt nichts weiß.

Die historische Wichtigkeit dieses Dokuments steigert sich noch dadurch, daß es offenbar auf die Setzmanier des Fauxbourdon hinweist (in dem Verhältnis der Hauptstimme zu dem Pes der beiden Bässe). Ich gebe darum das Stück vollständig in seiner mit ziemlicher Bestimmtheit festgestellten Ursprungsgestalt:

2. Sumer is i comen in etc.

1.

e

Sumer is i - co - men in lhude sing cu - cu

Sing cuc - cu nu, sing cuc - cu etc. (immer

4. Su - mer is etc.

e

3. Su-mer is i co - men etc.

groweth sed and blo - weth med and springth the w - de

wiederholt)

nu Sing cu - cu

A - we ble - teth af - ter lomb lhouth af - ter cal - ve

cu Bul - loc ster - teth bu - cke ver - teth

f e d e

f e d e f c d

mu - rie sing cuc - cu cuc - cu

f e d e f

f c d c b a

c b a b

cuc - cu wel sin - ges thu cuc - cu ne

f e d e f c d c b a

c d c b a b

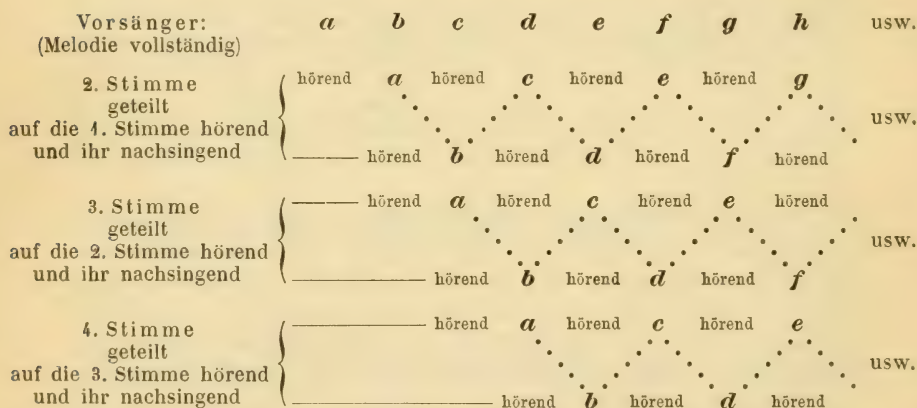
b

swik thu ne - ver nu!

b

Die Veränderungen der Melodieführung, welche der Verbesserer anzubringen für gut befunden hat (vgl. die von mir beigeschriebenen Tonbuchstaben), sind durchaus nicht alle Verschönerungen; selbst die auf die Worte ‚murie sing cucu‘, obgleich sie die Melodie wirksam in das hohe *f* führt, bringt doch nur eine Vermehrung der übrigens dünn gesäeten Oktavenparallelen. Auch die Durchführung des Tripeltakts mit seinem ewigen ♩ | 𝅗𝅥 ist doch nur für einen Musiker des 13. Jahrhunderts eine Veredelung. In seiner Totalwirkung ist das ganze Stück trotz seiner Beschränkung auf den taktweisen Wechsel zweier Harmonien (Tonika und Dominante) noch heute mit Vergnügen anzuhören, und wenn diese frühe Zeit mehr solcher Rondelli zuwege gebracht hat, so muß man wohl Respekt vor ihren Leistungen haben. Die ausführliche Beischrift, welche das Stück ausdrücklich als ‚rota‘ bezeichnet, läßt über die Art der Ausführung keinen Zweifel: ‚Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. A paucioribus autem quam a tribus vel saltem duobus non debet dici praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem

sic: tacentibus ceteris unus inchoat cum his qui tenent pedem, et cum venerit ad primam notam post crucem inchoat alius et sic de ceteris‘ usw. Johannes de Grocheo rechnet den Rondellus zur volksmäßigen Musik, und gewiß wird jeder dieser Komposition echte Volksmäßigkeit zuerkennen, da die überaus ansprechende leicht im Gedächtnis haftende Melodie unverändert von allen vier Stimmen gesungen wird, freilich nicht gleichzeitig, aber in einem Abstande, welcher dem rhythmischen Gefühl einen bequemen Halt gibt, so daß es sogar als möglich erscheint, den Kanon ohne vorherige Kenntnis der Melodie und ohne Vorlage einer Notierung derart mit verteilten Rollen in Gesellschaft zu singen, daß immer je zwei Takte von einer Stimme vorgesungen und direkt anschließend von einer andern nachgesungen werden etwa in der Ordnung, daß immer zwei Sänger sich in das Nachsingen der nachfolgenden Stimme derart teilen, daß jede zwei Takte lang schweigt und durch Zuhören das Bruchstück auffaßt, das sie bringen soll, also in der folgenden Ordnung (*a*, *b*, *c*, *d* usw. bedeuten Melodieglieder von 2 und 2 Takten):



in welchem Falle allerdings einschließlich des zweistimmigen Pes 9 Sänger erforderlich sind. Dieser Hinweis auf die Möglichkeit improvisierter Ausführung mag dazu dienen, es glaubhaft zu machen, daß Grocheo mit der als volksmäßig bezeichneten, Rotundellus genannten Gattung von Liedern solche Kanons meint.

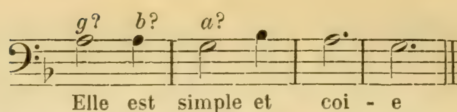
Diese kanonisch angelegten Rondelli haben nur wenig gemein mit der französischen Dichtungsform des Rondeau, wie sie uns in zahlreichen mehrstimmigen Kompositionen des 13. und 14. Jahrhunderts entgegentritt, die ebenfalls kurzweg Rondeau benannt werden.

Das Charakteristikum der Form dieser meist kurzen Gedichte besteht in der mehrmaligen Wiederkehr der Anfangszeilen (Refrain). Da dem gleichen Texte auch die gleiche Melodie entspricht, so ist diese Art des Rondeau das Prototyp der späteren Rondo genannten Instrumentalform. Rondeau ist eigentlich ein Gesang zum Reigen, der Refrain ist als von allen zusammen gesungen vorzustellen, die eingeschalteten sich derselben Reime bedienenden Teile sind Soli (Couplets) und vermutlich nach der dem Zeilenreim entsprechenden Melodie von einer der drei Einzelstimmen zu singen (oder vielleicht stets nach der Melodie des Tenor?). Dadurch würde sich erklären, warum von den Rondeaux Adams de la Hâle, wie auch noch Machaults usw. nur der Refrain notiert ist und der weitere Text folgt ohne Andeutung, was musikalisch mit ihm anzufangen ist. Z. B. wird von Adam de la Hâles Rondeau Diex comment porroie (Coussemaker, Oeuvres complètes S. 226):

Diex co - ment por - roi - e Sans che-

li du - rer Qui me tient en joi - e

die vor der dann gleich folgenden ersten Wiederholung des ganzen Refrains eingeschaltete Einzelzeile vom Tenor allein gesungen werden und zwar nach der Melodie des ersten (?) oder des dritten viertaktigen Gliedes, welche den gleichen Reim haben, einander überhaupt sehr ähnlich sind:



und die dann folgende vollständige kleine Strophe von drei Zeilen nach der ganzen Tenormelodie des Refrains oder aber — was leider nicht mehr festzustellen ist — vielleicht nach der Melodie derjenigen Stimme, welche derselbe Sänger auch im Refrain singt. In dem Rondeau Fines amouretes ai (das. S. 211 und Histoire de l'harmonie pl. XXXI) ist wohl nur darum auch das ganze erste Couplet vollständig mit Musik notiert, weil die Coupletstrophen (drei iambische Siebensilbler und ein trochäischer Siebensilbler) länger sind als der Refrain (ein trochäischer Siebensilbler und ein iambischer Achtsilbler), so daß ohne solche Vorsicht die Art der Verwendung der Refrainmelodie für die Couplets nicht direkt ersichtlich wäre. Daß aber auch das Couplet dreistimmig notiert ist, läßt wohl darauf schließen, daß die einzeln Singenden sich nicht auf die Tenormelodie beschränkten sondern aus den drei Stimmen eine wählten. Daß aber auch in diesem Falle die Melodiebildung des Refrains derjenigen des Couplets zugrunde liegt, ist leicht zu erkennen; doch beginnt das Couplet mit dem zweimaligen Vortrage eines neuen Melodieglieds (*c*), so daß ein wirkliches Zwischensätzchen zu statuieren ist (*A*—*B*—*A*). Im übrigen wage ich für den mehrstimmigen Satz Adams keine Lanze zu brechen; derselbe ist nicht zu vergleichen mit dem des Sommerkanons und steht noch recht weit ab von einer noch heute genießbaren harmonischen Musik (die abweichenden Lesarten Coussemakers in den Oeuvres complètes ändern daran nicht viel):

(Refrain.)

a. b.

NB.

Fi - nes a - mou - re - tes ai Dieu si ne

1. Couplet.

c.

sai quand les ver-rai Or man-de-rai m'a-mi-et-te

c. a.

Ki est cointe et jo-li-e-te Et s'est si sa-

b. Refrain!

NB.

ve-rou-se-te K'as-te-nir ne m'en po-rai

NB. Diese auffallende Abweichung im Tenor ist offenbar ein Schreiberversehen (Dittographie), indem der Melodieteil c noch ein drittes Mal gegeben wurde (statt a).

Der Satztechnik nach gehören die Rondeaux dieser Art in die Kategorie der Kondukte, also schließlich zum Organum. Die Anwendung der Mensuralnotierung trägt in ihnen noch keine Früchte. Erfreulicher sind die Leistungen Adams auf dem Gebiete des einstimmigen Liedes (s. unten S. 253—55).

Im großen und ganzen sind aber überhaupt die Versuche des 13. Jahrhunderts, des neuen Kunstmittels Herr zu werden und aus der freien Verfügung über den musikalischen Rhythmus in Unabhängigkeit von dem immanenten Rhythmus der Texte neue Wirkungen zu ziehen, nur von geringem Erfolge gekrönt. Es ist zu bewundern, daß die Komponisten darüber den Mut nicht verloren sondern unbeirrt weiter mit dem spröden Material rangen, zufrieden, wenn ihnen gelegentlich einmal wie zufällig ein paar Takte besser gerieten und künftige reiche Ernten auf dem mühsam urbar gemachten Boden ahnen ließen. Sehr begreiflich ist aber unter diesen Umständen, daß gerade in der Zeit der Entstehung und ersten Entwicklung der Mensuralmusik die Monodie eine reiche Pflege erfuhr sowohl auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition (Hymnen, Sequenzen, Leiche) als ganz besonders auch dem der weltlichen, das eine hohe Blüteperiode gerade im 12.—13. Jahrhundert aufweist.

XV. Kapitel.

Die Troubadours und Minnesänger.

§ 45. Die Melodienotierungen der mittelalterlichen weltlichen Lieder.

Bis vor nicht gar langer Zeit glaubten die Literaturhistoriker die Melodien der Troubadour- und Minnesänger-Poesien gänzlich ignorieren zu dürfen, obgleich dieselben vielfach in zeitgenössischen Handschriften überliefert sind. Fälle, wie die Herausgabe der Melodien der Jenaer Minnesängerhandschrift und einer Nitharthandschrift als Anhang im 4. Bande von Fr. H. von der Hagens »Minnesänger« (1838—56), oder Fr. Michels »Chansons du Chatelain de Coucy« (1830 mit versuchten Übertragungen der Melodien von Fr. M. Perne) stehen ganz vereinzelt da und auch die Musikhistoriker haben sich lange begnügt, in allgemeinen Geschichtswerken ein paar Belegbeispiele zu geben, sich aber im übrigen wenig um die Melodien bekümmert. Nur der von stärkerem historischen Instinkt getragene Delaborde ist auszunehmen, der mit seiner Faksimileausgabe der Chansons Raouls de Coucy nach den Manuskripten 7222 und 5198 der Pariser Nationalbibliothek (Mémoires historiques sur Raoul de Coucy 1781) sogar v. d. Hagen um ein halbes Jahrhundert voranging. Gerade diese beiden ersten Faksimilierungen von Melodienotierungen des XIII. Jahrhunderts waren aber geeignet, bezüglich

des Systems, nach welchem die Aufzeichnung der Melodien erfolgte, falsche Ideen zu verbreiten. Die viereckigen Notenformen derselben wurden in der Tat in Bausch und Bogen für Mensuralnotierungen erklärt und bereits Pernes Übertragungen (1830) setzen den vollen Apparat der Mensuralbestimmungen der frankonischen Epoche in Bewegung. Wären statt dieser mit Nota quadrata aufgezeichneten beizeiten Faksimilierungen von Beispielen in gotischen Formen oder gar in Form zierlicher Fliegenfüße durch Druck bekannt geworden, so würde vermutlich früher die Erkenntnis sich durchgerungen haben, daß diese Notierungen samt und sonders mit denjenigen der alten kirchlichen Gesänge auf einem Boden stehen und die Melodieführung durch auf Linien gesetzte Neumen bezeichnen, denen, auch wenn sie die Form der Nota quadrata annehmen, keinerlei mensurale Bedeutung innewohnt. Obgleich schon der vortreffliche Aufsatz von E. Fischer »Über die Musik der Minnesänger« (bei v. d. Hagen, »Minnesänger« 4. Bd.) die Wahrheit ahnt und auf das Metrum der Gedichte als bestimmenden Faktor für die Rhythmik der Melodien hinweist, so blieb doch die alte Ansicht von der mensuralen Bedeutung mindestens der mit Nota quadrata notierten Melodien in der Hauptsache weiter herrschend; nur tauchte neben ihr (durch Mißverständnis einer Äußerung Fischers) die Idee auf, daß Gesängen dieser Art ein ähnlicher formloser Rhythmus eigne, wie man ihn seit lange dem gregorianischen Choral zuzuschreiben gewohnt war (so in Ambros Musikgeschichte Bd. II, bei R. v. Liliencron [»Musik« in Pauls Grundriß der germanischen Philologie Bd. 2 1893], Jacobsthal [Über die musikalische Bildung der Meistersänger 1876], Burdach usw.). Damit war freilich das Interesse für die Melodien nicht zu steigern, wenn auch wenigstens Liliencron bereits trotz der Verwandtschaft mit dem Choral doch an eine immanente taktmäßige Ordnung denkt. Das von Fall zu Fall schwankende Verfahren von Fétis (Histoire générale Bd. 5), das gelegentlich strengere, in andern Fällen freiere Mensuralprinzipien anwendet, um ein einigermaßen befriedigendes Resultat zu erzielen, fand ebenfalls Anhänger (vgl. meine Studien zur Gesch. d. Notenschrift 1878) — dergleichen Ausflüchte sind nur Anzeichen des sich regenden schlechten Gewissens, daß man den alten Melodien und vor allem den Dichtungen, zu denen sie gehören, unrecht tun, sie vergewaltigen könnte.

Ein plötzlicher Umschwung erfolgte durch das Erscheinen von Paul Runges »Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen« (Ende 1896), in deren Einleitung erstmalig in bestimmtester Weise für diese Literatur jede mensurale Deutung kurzweg abgelehnt und die Ableitung eines (takt-

mäßigen) Rhythmus aus dem Metrum des Textes kategorisch gefordert wurde. Zwar erstand in der gleichzeitigen Veröffentlichung der »Mondsee-Wiener Liederhandschrift« durch H. Rietsch und F. A. Mayer (1897) der mensuralen Deutung noch einmal ein fanatischer Verteidiger und auch Ed. Bernoulli (»Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen« 1898) verhält sich noch stark lavierend zwischen den beiden älteren Ansichten mit einiger Neigung zur Annahme der neu aufgestellten. Doch wuchs nun schnell die Zahl der Anhänger der neueren Theorie, besonders durch das kräftige Eintreten von Franz Saran für dieselbe (vgl. dessen Überblick über die ganze Entwicklung der Frage in seiner mit G. Holz und Ed. Bernoulli veranstalteten Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift 1901, 2. Bd. S. 91—100). Schon in meiner, aus der Besprechung der Colmarer Handschrift herauswachsenden Abhandlung »Die Melodik der Minnesänger« (Musikalisches Wochenblatt 1897) habe ich die Konsequenzen gezogen, welche sich aus der Ablehnung mensuraler Deutung und der Verweisung der Rhythmik der Melodien auf das Metrum des Textes ergeben. Die Tatsache, daß man noch jahrhundertelang, nachdem in den verschiedenen Notenformen der Mensuralmusik vollkommen ausreichende Mittel zur bestimmten graphischen Festlegung der Notenwerte gefunden waren, doch fortfuhr, sich der Neumenschrift auf Linien (Choralnotierung) für neuerfundene Lieder zu bedienen, wäre gänzlich unbegreiflich, wenn nicht sehr einfache Prinzipien Gemeingut gewesen wären, nach denen sich der Rhythmus der Melodien von selbst ergab, wenn nur die Unterbringung etwaiger Melismen bestimmt angedeutet war, wie das die Neumenschrift in bequemster Weise zu leisten befähigt ist.

Daß das dem Gemeingefühl selbstverständliche vorausgesetzte sehr einfache Prinzip kein anderes sein kann als der streng symmetrische Aufbau der Rhythmen nach der Taktordnung: 1 + 1 + 2 + 4, überhaupt in der fortgesetzten Zugrundelegung der Viertaktigkeit (ein Takt als dem Fuße von zwei Silben entsprechend gerechnet), beweisen ebenso die achtsilbigen Verse der Ambrosianischen Hymnen, wie die achtsilbigen Maße der gereimten Vulgärpoesien besonders seit dem 8. Jahrhundert und ebenso wieder die prävalierenden Achtsilbler in den Dichtungen der provenzalischen Troubadours.

Diese Grundlage kann daher unbedenklich als feststehend angenommen werden und Detailfragen werden nur bezüglich des Verhältnisses von Versformen aufkommen, deren Länge das Grundmaß nicht erreicht oder überschreitet. Auch in dieser Richtung haben uns unsere vorausgehenden Untersuchungen bereits ganz bestimmte Wege gewiesen; die Schwierigkeiten, welche wir gegenüber un-

metrischen und nicht gereimten Texten überwinden konnten, kehren aber auch nicht einmal annähernd wieder, hier, wo wir es stets mit bestimmt rhythmisch gemessenen gereimten Texten zu tun haben.

Ehe wir die sehr einfache Anwendung der neuen Anschauungen an einer Anzahl auserlesener Beispiele dieser hochwertvollen mittelalterlichen Liedliteratur zeigen, ist es wohl angebracht, uns wenigstens kurz zu Bewußtsein zu bringen, in welchem Maße durch die frühere Leseweise den Dichtungen Gewalt angetan wurde. Das mag an der Hand von Coussemakers Ausgabe der Werke Adams de la Hâle geschehen; da Coussemaker außer den Übertragungen auch die originalen Notierungen mitteilt, so wird eine Klärung der Frage, wie letztere gelesen werden müssen, zugleich der Ausgabe einen neuen Wert verleihen.

Ganz allgemein ist zunächst zu konstatieren, daß zwischen der schlichten rhythmischen Natur der Gedichte Adams und den Rhythmen der Melodien in Coussemakers Übertragung keinerlei greifbare Korrespondenz existiert. Ungefähr in demselben Maße wie in den Gedichten der glatte achtsilbige Vers dominiert, dominiert in Coussemakers Übertragungen die Fünftaktigkeit(!); eine Korrespondenz zwischen Versfuß und Takt ist im allgemeinen nicht zu erkennen. Daß z. B. die 23. Chanson Adams

Dame, vos hom vous estrine	♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |	a
D'une nouvèle canchon.	♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥	b
Or verrai à vostre don	♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥	b
Si courtoisie i est fine.	♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |	a
Je vous aim sans traïson	usw.	b
A tort m'en portés cuerine,		a
Car con plus avés fuison		b
De biauté sans traïson		b
Plus fors cuers s'i enrachine.		a

soweit die Reime zweisilbig sind, akatalektisch, soweit sie einsilbig sind, einfach katalektisch in trochäischen Tetrametern verläuft, steht zum mindesten für jeden Romanisten und Metriker fest. Daß Adam der Komponist Adam den Dichter so weit sollte verleugnet haben, daß er diesen so schlicht verlaufenden Versen durch fünf Strophen die schleppenden Ketten der folgenden Melodiemessung aufgebürdet hätte, ist doch wohl mehr als unwahrscheinlich:

(5 Takte!)

(nur 4 Takte!)

(» » »)

(5 Takte!)

Welchen Sinn hätte eine solche doppelte Rhythmisierung, die eine in den Worten, die andere in der Melodie? Oder sollte man annehmen, Adam hätte zuerst die Melodie erfunden und dann für diese die Textstrophen gedichtet? Und welcher unglückliche Einfall konnte gerade auf diese wiederholte Fünftaktigkeit leiten? Manchmal ergeben auch die acht Silben zufällig für Coussemaker gerade vier Takte; aber die Viertakter stehen dann wie verloren zwischen ganz anderen Maßen, so in der 32. Chanson:

De cuer pensieu et désirrant (4 Takte)
Vient qui bouche muet a parler
usw. (6 Takte)

statt einfach (!)

Was nun zunächst die mehr als achtsilbigen Verse angeht, so hat Coussemaker ebenso wie Fétis und von Neueren besonders Aubry bei der Mitteilung von mit Melodien versehenen Gedichten der Troubadours augenscheinlich nicht bemerkt, wie häufig dieselben durch einen Divisionsstrich in zwei Teile zerlegt werden. Dem Divisionsstriche (der im allgemeinen regelmäßig bei allen Reimstellen wiederkehrt, doch oft fehlt) suchen sie im allgemeinen durch eine Pause Rechnung zu tragen. Sehr häufig sind es aber gar nicht Reime sondern eben nur Cäsurstellen, an denen der Strich auftritt, z. B. in Chanson 14:

Où je mon cuer | laissai au départir
und: Qui ne m'i laist | de chanter plus tenir

auch in den Jeux-partis Nr. 12:

S'est par raison | et par honour partie

Diese Teilstriche weisen sehr deutlich darauf hin, daß von Zehn- und Elfsilblern sich gewöhnlich die ersten drei oder vier Silben ablösen, einen Vers für sich vorstellen. Seltener sind die Fälle, wo die letzten drei oder vier Silben einen Vers für sich bilden wie in den Pastourellen (vgl. G. Schläger »Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen« [1900] S. XXIV):

La belle se siet au piet | de la tour,
Qui pleurẹ et sospirẹ et maine | grant dolour etc.

(s. unten S. 244) und noch eklatanter (Paris. Bibl. nat. franc. 845):

L'autrier chevauchoie | de lez Paris
Trouvais pastourèle | gardant brebis
Descendi à terre | li m'assis
Et ses amoretes | je li requis.
Ellẹ me dit Beau Sire | par Saint Denis etc.

Eine förmliche Lektion erteilen aber die Teilstriche in der Estampida von Rambaut de Vaqueiras (1189—1207), welche Aubry in der Revue musicale 1904 mitgeteilt hat (s. unten S. 243), da sie in derselben sogar den Halbvers nochmals spalten.

Stellen wir nun einmal kurz zusammenfassend auf, wie das jedesmalige Metrum zunächst der romanischen Sprachen, welche, abgesehen vom Reim, keine ein für allemal Akzent d. h. Lage auf die schwerere Zeit fordernden Silben kennen und niemals Werte spalten, sich in die festliegenden musikalischen Grundlagen von 8 zwischen leicht und schwer wechselnden Zeiten einzufügen hat, so ist zuerst der Reim ins Auge zu fassen, der stets auf die relativ schwerste Zeit (*) fällt, also in den voll achtsilbigen Maßen:

Achtsilbler iambisch: (männl. Reim)

» » trochäisch: (weibl. Reim)

Bei allen weniger als achtsilbigen Versen wird das Metrum durch Dehnung der letzten Silben ausgefüllt:

Siebensilbler iambisch: (männlich)

» » trochäisch: (weiblich)

Sechssilbler iambisch: (männlich)

» » trochäisch: (weiblich)

Fünfsilbler iambisch: (weiblich)

» » trochäisch: (männlich)

Viersilbler iambisch: (männlich)

» » trochäisch: (weiblich)

Dreisilbler iambisch: (weiblich)

» » trochäisch: (männlich)

Zweisilbler iambisch: (männlich)

» » trochäisch: (weiblich)

Trotz dem Admonter Anonymus (der zunächst lateinische Gedichte im Auge hat), müssen wir auch mit Versen von weniger als vier Silben rechnen, von denen sogar die zweisilbigen noch als iambisch oder trochäisch qualifizierbar sind, je nachdem sie männlich oder weiblich reimen.

Für die mittelhochdeutschen, bestimmt Hebungen und Senkungen unterscheidenden Verse ist die Einteilung im allgemeinen noch einfacher, weil die Unterbringung der vier Hebungen auf die vier guten Zeiten die Grundlage bildet, Iamben und Trochäen daher nicht vom Reime aus bestimmt zu werden brauchen. Überzählige Senkungen sind zwischen zwei Hebungen zu placieren und zwar mit Spaltung der guten Zeit

(, nicht).

Fehlende Senkungen werden durch Verlängerung der vorausgehenden Hebung ersetzt

( ) usf.

Diese ganze Theorie der Ableitung des Rhythmus der Melodien aus dem Text ist wie gesagt nicht überliefert, wird aber vielfach durch in der Neumennotierung auftretende Dehnungszeichen (Bivirga, Strophicus, Repercussa) bestätigt und auch besonders durch die Distinktionsstriche gestützt. Der eigentliche Beweis ihrer Richtigkeit ist aber das durchweg befriedigende Ergebnis ihrer Anwendung bei der Übertragung der alten Notierungen in bestimmte Notenwerte. Da durch das leitende Prinzip selbst jeder Widerspruch gegen die rhythmische Natur der Dichtung ausgeschlossen ist, kann allerdings nur von einem befriedigenden Ergebnis der Melodiegliederung gesprochen werden; fällt diese gut motivisch, thematisch aus, so steht die Richtigkeit außer Zweifel. Das ist aber in einem geradezu überraschendem Maße der Fall, mögen wir die Beispiele dem 11., 12. oder einem späteren Jahrhundert entnehmen. Da es sich hier darum handelt, einen hochwertvollen Schatz alter Melodien durch veränderte Betrachtungsweise erst eigentlich zu gewinnen, so bedarf diese kurze Erörterung der theoretischen Grundlagen wohl nicht der Entschuldigung. Die Einfachheit und Selbstverständlichkeit der Anwendung der Methode gibt zugleich die Mittel an die Hand, nach Art der hier mitgeteilten Beispiele alle anderen erhaltenen Melodien zu beurteilen und zu rhythmisieren.

Die Berechtigung, von der Deutung der Notierungen der Troubadour-, Trouvère- und Minnesängermelodien in mensuralem Sinne abzusehen, bedarf keines Beweises in allen den Fällen, wo Notenformen angewendet sind, welche die Mensuralmusik überhaupt nicht kennt, also z. B. ~ ⌄/˜ ⌐ᒪ aber auch ▬ oder ▬, die dem ◆ der Mensuralmusik ähnlich sehen aber da stets nur in Gesellschaft von ■ und ■ auftreten. Aber auch wo wirklich alle Formen des quadratisch notierten Chorals vorkommen ■ ■ ■ ■ ◆ ◆ ■ usw. ist die mensurale Geltung so lange abzulehnen, als nicht bestimmt unterschiedene sekundär abgeleitete Formen wie ■ ■ ■ u. dgl. zu genauerer Untersuchung zwingen. Bestimmt auf Mensuralmusik deuten Pausen, besonders deutlich unterschiedene Pausen verschiedener Länge ⫶⫶. Wo diese vorkommen, wird man auch in der Zeit um 1200 schließen müssen, daß man eine Einzelstimme eines mehrstimmigen Tonsatzes in mensuraler Notierung vor sich hat. Die wirklichen Einzelmelodien sind wohl bis ins 15. Jahrhundert immer choraliter notiert worden. Man vergleiche (auch in Coussemakers Wiedergabe) Adam de la Hales Notierungen der Chansons und Jeux partis mit denen der Motets, so wird man schnell den Unterschied erkennen.

§ 46. Wurzeln der Ritterpoesie in der Volksmusik.

In der ersten Hälfte des Mittelalters ist die Musikgeschichte zugleich ein Stück Kirchengeschichte, wenigstens steht alles, was uns von musikalischen Schöpfungen berichtet und überliefert ist, durchaus im Dienste der Kirche und die Komponisten sind Mönche und Priester. Von der musikalischen Beschaffenheit der ja bis in klassische Zeiten zurück (durch Posidonius bei Athenäus lib. VI, Diodorus Siculus lib. V usw.) bezeugten Barden der Kelten wissen wir ja leider gar nichts Positives; doch berechtigt ihre in das frühe Mittelalter zurückreichende Organisation und schulmäßige Ausbildung (vgl. Jones, Musical and poetical relicks of the Welsh bards, 1808) zu weitgehenden Schlüssen. Wir wissen aber, daß mit der Einführung des Christentums in England auch das Bardentum seinen Charakter verwandelte und daß Barden in Menge in den Dienst der Kirche traten, wenn sie auch darum nicht aufhörten, den Ruhm der Vorfahren zu künden und ihre Balladen wandernd auf den Edelsitzen zum Vortrag zu bringen. Jedenfalls steht außer Zweifel, daß der kirchliche Gesang ein gar nicht hoch genug anzuschlagendes Machtmittel war, mit welchem die Kirche die Völker bezwang. Die weihevolle Meßfeier mit ihrer durchgeführten musikalischen Ausgestaltung, die über den ganzen Tag und die ganze Nacht von drei zu drei Stunden verteilten Gesänge der Klosterbrüder im Stundenoffizium, dazu die zum Gottesdienst und Gebet rufenden weithin hallenden Klänge der Glocken und die gewaltigen Töne der Orgeln haben wohl tatsächlich nicht nur eine mächtige Hülfe der Kirche bei der Verbreitung der christlichen Kultur bedeutet, sondern auch alle andere Musikübung zeitweilig stark zurückgedrängt. Wenn auch besonders die volkstümlichen Feste, das des Frühlingsanfangs, der Ernte und des Sommer- und Wintersolstitiums lange Zeit altüberkommene Gesänge und Gebräuche, z. B. auch Tänze, bewahrt haben, an denen die Musik wesentlichen Anteil hatte, so hat es doch die Kirche verstanden, auch diese mehr oder minder in ihr Bereich zu ziehen und mit kirchlichen Festtagen in Konnex zu bringen.

Daß dennoch die volkstümliche bodenständige Musikübung nicht gänzlich abstarb, versteht sich aber von selbst und wird durch die bis ins 8. Jahrhundert zurückreichenden Notizen über die fahrenden Musikanten bestätigt (vgl. Diez, Poesie der Troubadours S. 12 ff.). Dieses lose Volk, das heimats- und rechtlos und von der Kirche verfehmt die Lande des Kontinents durchzog und erst im 12. oder 13. Jahrhundert durch Bildung von Gilden und Brüderschaften, die freilich seine Freizügigkeit stark einschränkten, auf eine Stufe ge-

langte, welche sie den untersten Stufen des wälischen und irischen Bardentums zu vergleichen gestattet, waren die eigentlichen Repräsentanten der Volksmusik zu einer Zeit, wo die kirchliche Musik gänzlich die Oberhand hatte und die des Schreibens allein kundigen Kleriker geflissentlich in ihren Berichten alles unterdrückten, was von dieser Volksmusik eine günstige Meinung verbreiten konnte und was uns heute zu kennen so wertvoll und wichtig wäre. Daher unsere Armut an Nachrichten über die weltliche Musik des frühen Mittelalters. Daß freilich diese uns selbst unbekannte weltliche Musikübung nicht ohne Einfluß auf die mittelalterliche geistliche Liedkomposition geblieben ist, steht wohl außer allem Zweifel. So gut noch der Sommerkanon (1240) neben seinem weltlichen Text mit einem geistlichen auf uns gekommen ist, der ganz bestimmt die Komposition nicht erzeugt hat, mögen wohl hinter gar manchem erheblich älteren Hymnus starke Inspirationen von seiten der weltlichen, volkstümlichen Musikübung des Volksliedes und -Tanzes verborgen sein, die sich nicht mehr feststellen lassen. Die Kirche hat aber schon seit frühen Zeiten durch wenn auch widerstrebende und oft zurückgenommene Zulassung solcher Elemente in weiser Voraussicht sich auch einen starken Einfluß auf dem Gebiete dieser Seite der Kunstübung gesichert und stärkeren Konflikten rechtzeitig vorgebeugt.

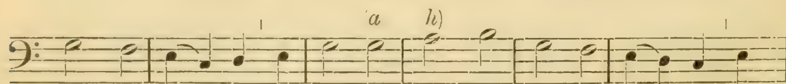
Einen Hauptbestandteil der weltlichen Musik bilden die Tanzlieder, die selbstverständlich zu allen Zeiten die einfachsten Typen rhythmischer Gestaltung gefordert haben. Vergleicht man die ohne Texte mehrstimmig für Instrumente notierten Tänze des 16. Jahrhunderts (z. B. die von Attaignant 1529—30 und von P. Phalèse 1583 herausgegebenen Sammlungen) mit den unter den Namen Pastourelle, Estampida usw. auf uns gekommenen Tanzliedern der provenzalischen Troubadours oder auch mit Nitharts Dorfpoesien, so wird die frappante Übereinstimmung der ganzen Art der Konzeption sich als ein schwerwiegender Beweisgrund unserer Deutung der Rhythmik der Melodien herausstellen. Es ist ja doch auch nur natürlich, daß das auf leichte Faßbarkeit angewiesene Volkslied zu allen Zeiten sich der einfachsten rhythmischen und melodischen Typen bedient. Die wandernden Spielleute trugen zwar neue Tanzliedermelodien nicht nur von Ort zu Ort sondern auch von Land zu Land, so daß tatsächlich ein internationaler Austausch der Melodien stattfand, der nur anregend und befruchtend wirken konnte, z. B. zur Dichtung neuer Texte auf die von auswärts zugebrachten neuen Melodien. So erzählt die Biographie eines der ältesten Troubadoure, Rambaut de Vaqueiras [1180—1207] (Florenz, Bibl. Laur. Plut. XLI Nr. 42, mitgeteilt von P. Aubry 1904 in der

Revue musicale »La musique de danse au moyen âge«; vgl. Diez, Leben und Werke der Troubadours S. 263 ff.), wie französische Jongleurs an den Hof von Montferrat kamen und durch Vortrag einer neuen Estampida auf ihren Violen (!) allgemeine Freude erweckten. Nur Rambaut, der ritterliche Liebhaber der schönen Beatrice, der Schwester des Markgrafen, war trübe gestimmt, wurde aber durch Beatrice aufgefordert, ein Lied zu singen und seine Fröhlichkeit wiederzufinden. So kam es, daß er nach der Melodie der eben gehörten Estampida der französischen Jongleurs das reizende Tanzlied ‚Kalenda maya' dichtete, das hier als erste Probe der an das volksmäßige Tanzlied anknüpfenden Poesie der Troubadours seine Stelle finden mag. Aubry teilt die Melodienotierung im Faksimile mit; dieselbe gibt durch Teilstriche direkt Anlaß für die Zerlegung der Melodie in die übrigens aber schon durch die Reime deutlich erkennbaren Glieder. Da die Abstände dieser Teilstriche in der Weise wechseln, daß sie in frappanter Weise den motivischen Bau der Melodie enthüllen, sogar mit Ignorierung von Binnenreimen (auzelh—ysnelh und bel—novelh), so mache ich dieselben in der hier folgenden Übertragung durch I über den Noten kenntlich:

Estampida von Rambaut de Vaqueiras (ca. 1195).











Das ist gewiß ebensowohl ein echter Tanz wie es eine musterhaft gegliederte und durch die flottere Bewegung des Schlußteils wirksam gesteigerte Melodie ist. Das Gedicht aber ist ein schöner Beleg der Reimkunst der provenzalischen Dichter; und doch wirken die nur dreisilbigen kurzen Reimzeilen bei aller Kunst geradezu volksmäßig, nämlich nach Art des Refrains, wie ihn andere alte volksmäßige Gesänge in Gestalt von in allen Strophen gleichlautend wiederkehrenden Exklamationen ohne wirklichen Wortsinn haben (Jauchzer, Trällern, Jodler), z. B. das berühmte provenzalische Tanzlied A l'entrada del tems clar, dessen Verfasser nicht bekannt ist, das aber nach Versicherung P. Aubrys (Revue musicale »La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge«) so ziemlich in allen provenzalischen und altfranzösischen Liederbüchern sich findet, daher als ein echtes Volkslied gelten darf:

(Ballada) NB.

A l'entr a - da del tems clar, E - ya! Per jo - ja re-
E per je - los ir - ri - tar, E - ya! vol la re - gi-

1a NB. 2a

co - men - çar E - ya!
- - - - - - na mo-strar Q'el es si a - mo-

NB. 1) 2)

ro - sa A - la - vi! a - la - vi - a! Je - los laissaz nos

(5 Strophen)

laissaz nos Bal - lar en-tre nos, en-tre nos.

Die Originalnotierung im Chansonier de St. Germain [Paris, Bibl. nat. fonds franc. 20050] gerät bei 1) eine Terz und bei 2) gar eine Quarte tiefer, was bereits Tiersot korrigiert hat (Hist. de la Chanson populaire S. 42), wenn auch etwas willkürlich. Das gänzliche Ignorieren der beiden vielleicht nachträglich angebrachten Schlüsselwechsel ergibt die obige Fassung. Doch ist die Fassung des Originals nicht durchaus abzuweisen, da das Heruntergehen aus *G* dur

nach *C*dur dem Schlusse eine stark beruhigende und markiert abschließende Gestalt gibt (schwierig ist zwar dann der Wiederanfang mit der großen Septime *h*; vgl. aber weiter unten die ganz ähnliche Wendung des Schlusses zur Subdominante in der Melodie der Gesänge von Aucassin und Nicolette):

?

*

Q'el' es si a - mo - ro - sa A - la - vi!

A - la - vi - a! Je - los laissaz nos, lais - saz

nos Bal - lar en - tre nos, en - tre nos

Aubry ignoriert den ersten Schlüsselwechsel und transponiert mit Tiersot von * ab in die Oberquinte. Verdorben ist auf alle Fälle etwas, da bei ? wohl eine Plika ascendens steht, die wegen des Tritonus *h*—*f* sehr stören würde. Tiersot schreibt aber gar:

3

a - mo - ro - sa

was gar nicht zu verantworten ist. Beide rhythmisieren anfangs ebenso wie ich oben, geraten aber im Abgesang in unnatürliche Bahnen, die den Reiz des Stückes zerstören.

Eine andere volksmäßige Wurzel der Troubadourgesänge hat uns die in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzende mit Gesängen durchsetzte Erzählung (Cante-fable) von Aucassin und Nicolette*) bewahrt. Diese reizende Liebesnovelle enthält 21 Gesangsstücke, zwischen welche 20 Prosateile sich einschalten, indem durch die Aufschrift ‚Or se cante' und ‚Or se dient et content et fabloient' die Gesangs- und Sprechpartien bestimmt geschieden werden. Trotz ihrer zum Teil erheblichen Länge (bis zu 42 Zeilen) reichen für den Gesangsvortrag der 21 Gesänge drei Melodiezeilen aus. Die Lieder sind fast durchweg Teile der Erzählung, also episch-lyrisch; eine Ausnahme macht eigentlich nur Aucassins Lied

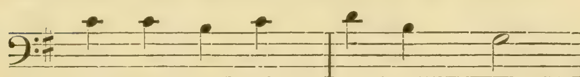
*) Faksimile-Ausgabe von Bourdillon (Oxford 1896). Vgl. auch H. Suchiers Textausgabe (1878) und H. Brunners Dissertation (1880).

an den Abendstern, das rein lyrisch ist aber doch musikalisch ebenso behandelt wird. Die Bestimmung der drei immer wieder notierten Melodiezeilen ist augenscheinlich die, daß die erste ausschließlich als Anfang jedes Gesangs auftritt, die zweite für alle weiter folgenden Zeilen unverändert beibehalten wird und nur die letzte Zeile wieder nach der ihr beigeschriebenen besonderen Melodie zu singen ist. Nur der Schlußgesang bringt gleich nach der zweiten Melodiezeile nochmals die erste, was schwerlich ein Versehen ist sondern hier sozusagen ein zweimaliges Anfangen bedeutet und dem Stück besonderen Nachdruck verleiht. Das Versmaß sämtlicher Gesänge weist durchweg trochäische (fallende) Siebensilbler (mit männlichem Reim) bzw. in wenigen Fällen volle Achtsilbler (mit weiblichem Reim) auf, nur die Schlußzeile hat stets nur fünf (nicht wie Wolf, Über die Lais usw. S. 26 angibt vier) Silben (mit weiblicher Endung). Eine Vergleichung der Schlußzeilen miteinander macht es wahrscheinlich, daß dieselben nicht iambisch, sondern unseren bisherigen Erfahrungen entsprechend im Banne des weitergehenden trochäischen Metrums zu lesen sind.

Das Lied Aucassins an den Abendstern lautet (nach Suchiers Textausgabe S. 30):



1. E - stoi - le - te je te voi

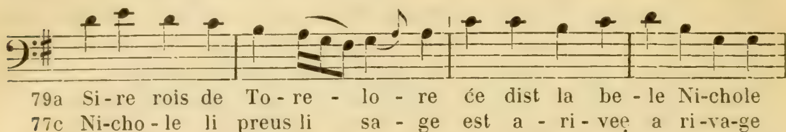


2. Que la lu - ne trait a soi
3. Ni - co - lete est a - veuc toi
4. Ma - mi - ëte o le blont poil
5. Je quid, dix le veut a - voir
6. Por la lu - miè - re de soir
7. Que par li plus cle - re soit
8. Vien, a - mi - e, je te proi
9. Ou mon - ter vau - roi - e droit
10. Que que fust du re - ca - oir
11. Que fuis - se las - sus o toi
12. Ja te bai - se - roie e - stroit
13. Se je - stoi - e fix a roi
14. S'af - fe - riés vos bien a moi

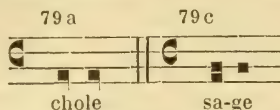


15. Suer douce a - mi - e.

Die einzige Veränderung, welche diese drei Melodieglieder erleiden, ist eine in zweien der Gesänge (fol. 79a und 79c) in der Notierung angezeigte durch die weiblichen Reime der Tiraden bedingte Tonrepetition am Schluß

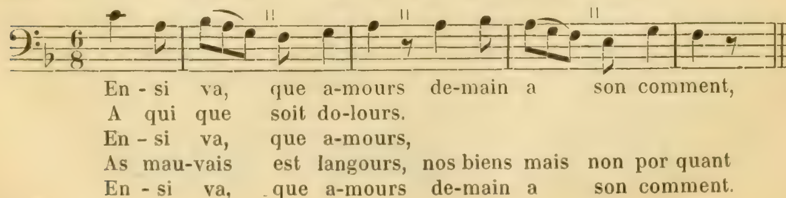


von denen aber 79a nur für die zweite und 79c nur für die erste Zeile der Notierung Notiz nimmt



ein Umstand, der nur unsere Erfahrungen bezüglich der Selbstverständlichkeit kleiner Abänderungen der Melodie je nach der Textunterlage bestätigt und dieselben Tonwiederholungen für alle übrigen Fälle (70d, 71a, 71b, 71c) zur Gewißheit macht.

Diese merkwürdige Manier des Absingens einer größern Zahl von Textzeilen nach derselben Melodie erinnert uns zunächst an die Faktur des Tedeum (S. 42 ff.), bei dem aber der Wechsel zwischen den vier Melodiezeilen ein häufigerer ist; immerhin liegt aber vielleicht im Tedeum der Hinweis auf eine sehr alte Herkunft dieser Disposition und man kann sich des Gedankens nicht entschlagen, daß wohl das Verfahren der antiken Rhapsoden beim Gesangsvortrag von epischen Gesängen ein ähnliches gewesen mag und daß auch die keltischen Barden und nordischen Skalden eine ähnliche Ökonomie in der musikalischen Ausstattung ihrer Vorträge zur Geltung gebracht haben mögen. Natürlich ist es kein Zufall, wenn uns dieselbe Ökonomie der Melodiegestaltung auch in einem nordfranzösischen Tanzliedchen und zwar einem echten Rondeau begegnet, das wohl der Gattung entspricht, welche Johannes de Grocheo als in der Normandie üblichen Festgesang der Burschen und Mädchen rühmt, ich meine das von Sir J. Stainer in Early Bodleian Music (1901) als Nr. 9 mitgeteilte Rondel sangle (v. J. 1338):



Das klingt ganz so, als wäre es bedeutend älter als 1338, dann natürlich wohl ohne die Tripelmessung, einfach als:



Daß ein solches Absingen langer Reihen von Textzeilen nach derselben Melodie etwas Volkstümliches werden kann und es wahrscheinlich sehr lange Zeit wirklich gewesen ist, beweisen die von Paul Runge herausgegebenen »Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugos von Reutlingen« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900); ein — aber immerhin vielsagender — Zufall ist es wohl, daß die erste Melodiezeile des dritten der Geißlerlieder »Maria unser frowe« der zweiten Melodiezeile (der fortgesetzt zu wiederholenden) der Gesänge in Aucassin und Nicolette auffällig gleicht, besonders in Zeilen wie:



Daß es sich für die alle 34 Tage ihren Personalbestand wechselnden nach vielen Tausenden zählenden Geißlerscharen nur um wirklich volksmäßige Gesänge, wenn auch Bußgesänge, handeln konnte, liegt auf der Hand. Eigentliche Lais im Sinn der diesen Namen tragenden alle paar Textzeilen neue Melodien bringenden Gesänge, die sich nach Art der Tropen und Sequenzen auch in der Dichtung in den Vulgärsprachen früh entwickelten (vgl. S. 126), waren diese Geißlergesänge zwar nicht, wie die Aufzeichnungen Hugos von Reutlingen beweisen; dagegen lebt aber in denselben wahrscheinlich noch die Form der durch die bretonischen Jongleurs auf dem Kontinent eingebürgerten weiter auf uralte keltische Traditionen zurückweisenden Lais fort. Diesbezüglich muß auf die eingehenden Untersuchungen Ferdinand Wolfs (Über die Lais, Sequenzen und Leichen, Heidelberg 1841) verwiesen werden, die noch nicht überholt sind. Leider sind gerade musikalische Überbleibsel der epischen Lais gar nicht nachweisbar und eben nur Schlüsse von den in französischen Nachdichtungen eingefügten Gesangsstücken aus möglich, die aber außer dem völlig isolierten Beispiel von Aucassin und Nicolette durchaus liedartig, rein lyrisch sind, wie z. B. die in den zu Anfang des 12. Jahrhunderts bearbeiteten Roman Tristan eingefügten, welche Wolf im Faksimile

mitteilt. Natürlich sind A. J. Schmids Übertragungen nach den Prinzipien der Mensuralnotierung der frankonischen Epoche nicht am Platze. Unsere ja nun keiner Erläuterung mehr bedürfende Leseweise mit Ableitung des Rhythmus aus dem Text ergibt wieder durchaus befriedigende Resultate und ein durch nichts Neues überraschendes Notenbild:

Lais aus Tristan.

I. Tristans ‚Lai mortal'.

1. Ja fis can-cho-ne - tes et lais Je fais mon da-
Mais a cest point tou - tes les lais

er-rain lais A - mours mo - chist n'est ce bien lais

2. Chi fais ma da - er - rai - ne plain - te Et ma char
Puis que je voi ma vie e - stain - te

de grant do-leur tain-te En chan-tant en fais ma com - plain-te

II. König Markes Lai.

Sa - lu vous com je le doi fai - re
Ro - ine de mau - vais a - fai - re Ki Ge-nieurẹ

e-stes a - pe - le - e Votre œuvrẹ a trop e - ste ce - le - e.

III. Lai Tristans.

Da - mours vient mon chant et mon plour Dil-luec - ques
Che - le fait que o ren - droit plour et mi a

pren-nent nais - se - ment Et quant je voi a - par - te-
tort se dieus ma - ment

ment, Quel me main ne si a son tour Que je suis

sers e - le sig - nour Je la - our con mon sau - ve-ment.

Li serf tout en - te - ri - ne - ment Car je n'ai au-tre

sau - ve-our A lui a - clin a lui a - our D'autre sig-

neur ne nai pa - our A lui serf si ve - rai - e-

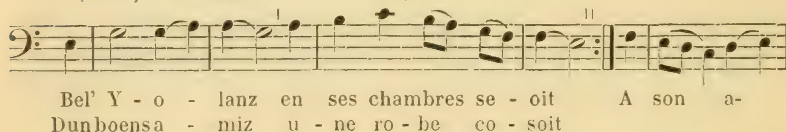
ment Qil ni a point de sau - ve - ment.

Das durchkomponierte Nr. III ist allerdings schon mehr ein Descort (Wolf S. 136) und kann nicht mehr als volksmäßig bezeichnet werden, obgleich die ganze Manier in den einzelnen Melodieteilen dieselbe ist. Diese Verwandtschaft der Faktur ist aber schließlich der gesamten Liedliteratur eigen und nur ein schwer definierbares Etwas, nämlich die Wahrheit und Stärke der Empfindung hebt die Werke genialer Meister aus dem Gros der Mittelmäßigkeit heraus. Wahrscheinlich bringen uns die in nicht unerheblicher Zahl meist ohne Namen ihrer Dichter in den Liederbüchern des 13. Jahrhunderts erhaltenen altfranzösischen Romanzen dem näher, wie wir uns etwa die Faktur der bretonischen erzählenden Lais vorzustellen haben. Die typischen Anfänge derselben mit einem viersilbigen Kurzvers, der, obgleich nicht durch Reime abgeschieden, doch durch seinen Inhalt geradezu wie eine lapidare Überschrift des Ganzen heraustritt, gibt diesen Gesängen einen eminent volksmäßigen Charakter (ähnlich wie den Tanzliedern und Pastourellen die Refrains und Trällersilben), so in den folgenden:

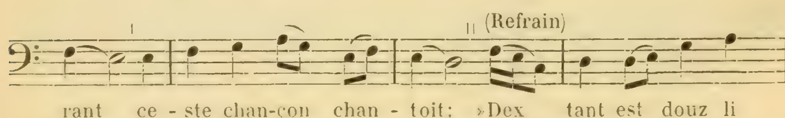
Bele Yolanz
Oriolanz
Belle Doette
En un vergier } anonym

Bele Emelos
Bele Isabiaus
Bele Idoine
En chambre a or } von Audefroi le Bâtard

1. (Paris, Bibl. nat. 20050 fol. 64 v.)



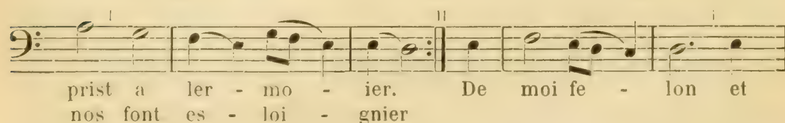




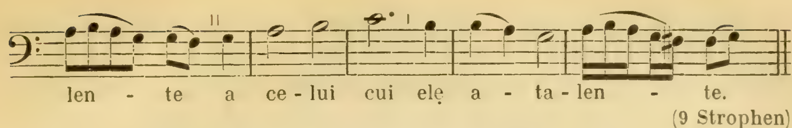


2. (das. fol. 65 v.)

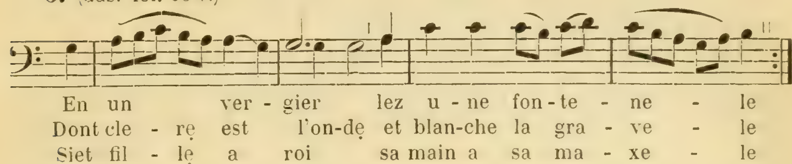


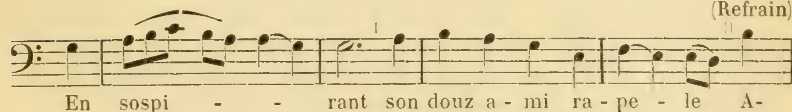


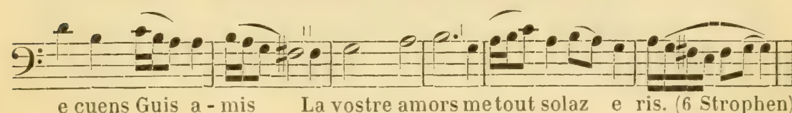




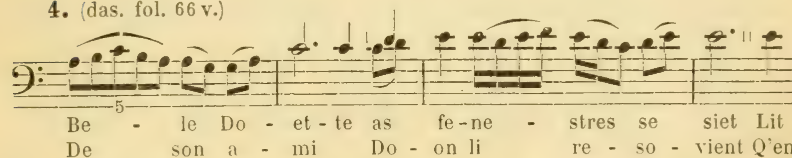
3. (das. fol. 65 v.)





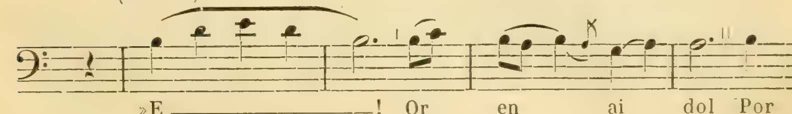


4. (das. fol. 66 v.)

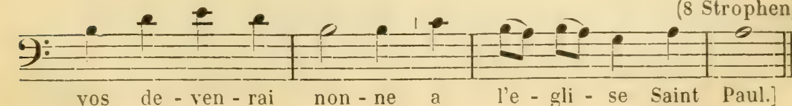




(Refrain)



(8 Strophen)

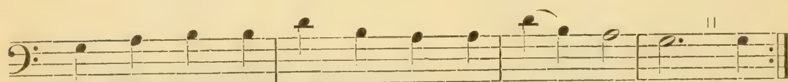


In Nr. 4 (Belle Doette) beginnen sogar die sechs ersten Strophen gleichmäßig mit Belle Doette; die weiter folgenden, die diesen Anfang aufgeben, sind wohl späterer Zusatz. Darauf deutet auch, daß die 6. Strophe zuerst den Refrain verdoppelt (Por vos devenrai nonne a l'eglise Saint Paul), wovon die Melodienotierung der ersten Strophen nichts weiß. Alle vier Romanzen haben aber gleichmäßig den ausgedehnten Refrain.

Zur Ergänzung des ungefähren Bildes, das man sich von den der kunstmäßigen provenzalischen und französischen Poesie vorausgehenden erzählenden volksmäßigen Lais aus diesen Proben machen kann, diene noch ein zu Anfang des 15. Jahrhunderts notiertes Lied aus der Gegend von Namur (Société archéologique de Namour VII, 186). Dasselbe zeigt wieder sehr deutlich die auffällige Beschränkung auf sehr wenige Melodiezeilen, die je nach dem untergelegten Texte leicht modifiziert werden, und hat zwar keinen wirklichen Refrain, wohl aber ganz refrainartige Zusammendrängungen der Pointen in die silbenarmen Vershälften, die hier durchweg die schließenden sind (vgl. die dreistimmige Bearbeitung von Dufay [Volksmelodie im Tenor] bei Stainer »Dufay« S. 122 ff.):



1. La bel - le se siet au piet de la tour
pe - re li de - man - de: »Fil - le que vo - leis vous?
(4) dieu ma bel - le fille a ce - li fau - reis vos, Car
Pe - re s'on le pent, se me sou - yeis de - sous, En-



1. Qui pleure et so - spire et mai - ne grant do - lour. 2. Son
Vo - leis vous ma - rit o vo - lais vous sei-gnour?«3.»Je
il se - ra pen - dut de - main au point du jour.
si di - ront le gens ce sont lo - yals a - mours. (Ende)



3. ne vuel - he ma - rit ne je ne vuel - he si - gnour,



3. Je vuel - he le mien a - mi qui pau - rist en la tour.«4.Par-
(von Anfang)

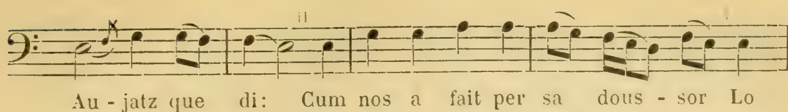
§ 47. Die ritterlichen provenzalischen und nordfranzösischen Dichterkomponisten.

Die merkwürdige Erscheinung, daß im 11.—13. Jahrhundert mit einer auffallenden Plötzlichkeit das Rittertum und der höfische Adel zum Repräsentanten einer hohen Blüte der lyrischen Poesie wird und darum auch in der Musikgeschichte längere Zeit eine hervorragende Stellung in Anspruch nimmt, ist ihrer Entstehung nach bisher nicht hinlänglich geklärt. Doch ist auf alle Fälle wohl anzunehmen, daß die Erziehung der jungen Adeligen in den Klosterschulen den Aufschwung der Bildung des Adels vorbereitet hat. »Die Roheit, die den Adelsstand bis in das 11. Jahrhundert hinein charakterisiert hatte, milderte sich allmählich und wich einer feineren und geistigeren Lebensweise, welche nunmehr in den Schlössern der Fürsten und der Edlen zu herrschen begann. Die Geschichte behauptet, daß diese Verfeinerung, bekannt unter dem Namen Rittergeist, um die Mitte des 11. Jahrhunderts durch einen förmlichen Orden der Ritterschaft verbreitet und alsdann durch die Wirkungen der ersten Kreuzfahrten vollends ausgebildet worden sei« (Fr. Diez »Die Poesie der Troubadours« S. 14). »Südfrankreich war es, wo sie zuerst zum Vorschein kamen ... dies herrliche, mit allen Reizen eines sonnigen Himmels ausgestattete Land, welches fast sämtliche europäischen Provinzen an Bildung, Wohlstand und innerer Befriedigung übertraf, war die Wiege des Rittergeistes, der sich daselbst mehr und früher als anderwärts mit Lebensgenuß, Glanzsucht und Frauendienst verband und so die Bedingungen der Kunstpoesie vereinigte. Bald nach dem Anfange der Kreuzfahrten war der Rittergeist daselbst zur vollen Reife gediehen« (das.). Wenn auch vielleicht Diez, befangen in dem Interesse für den Gegenstand seiner Untersuchungen, übersieht, daß die ritterliche Poesie und auch Einzelzüge des Rittergeistes starke Wurzeln in der bretonischen und altbritischen Literatur haben (Gralssage, Artus' Tafelrunde) und daß der ja leider nur auf dem Umwege über die altfranzösischen Prosabearbeitungen (Romane) erweisliche Einfluß der keltischen erzählenden Poesien auf die Anfänge der provenzalischen ritterlichen Dichtung vielleicht doch ein viel größerer gewesen ist, so steht allerdings fest, daß die geistige Kultur des Rittertums zuerst auffällig in der Provence hervortritt und zwar seit den ersten Dezennien des 12. Jahrhunderts. Immerhin sei aber der Nachricht gedacht, daß Robert Herzog der Normandie (der Sohn Wilhelms des Eroberers), nach der Rückkehr vom ersten Kreuzzuge 1106 bis zu seinem

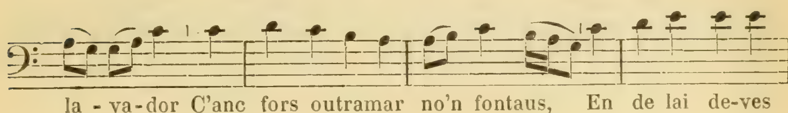
Tode 1134 Gefangener seines Bruders König Heinrichs I. auf Schloß Cardiff, den Rang eines walisischen Barden erlangt haben soll (Jones, Welsh bards S. 15), also wohl als anglo-normannischer Dichterkomponist gleichalterig neben dem ersten provenzalischen Graf Guillaume von Poitiers (1087—1127) zu nennen wäre. Übrigens nimmt die Tradition der Troubadours selbst das Herauswachsen der ritterlichen Poesie aus derjenigen der Jongleurs an (vgl. bei Diez a. a. O. S. 18 das Zeugnis Guiraut Riquiers, das ganz danach klingt, daß die eigenen Erlebnisse der Kreuzritter den ersten Anstoß gegeben haben, an Stelle der durch die Jongleurs immer weiter gegebenen antiken und frühmittelalterlichen Heldentaten die der allerjüngsten Vergangenheit in neuen Liedern zu besingen: Pueis foron trobador Per bos faitz recontar Chantan e per lauzar Los pros et enardis En bos faitz usw.). Danach würden die Kreuzlieder, sowohl die zur Teilnahme an den Kreuzzügen auffordernden als die von den Taten der Kreuzfahrer erzählenden, so recht eigentlich den Ursprung der Troubadourpoesie bezeichnen, wenigstens im Unterschiede von der älteren Poesie der Jongleurs, deren gesamtes Repertoire ja von den ritterlichen Dichtern übernommen wurde.

Von Anfang an erscheinen übrigens unter den Troubadours neben Fürsten und Adligen Bastarde und Niedriggeborene als völlig auf gleicher Rangstufe stehende Dichterkomponisten, sofern sie nicht etwa aus der Pflege der Kunst ein Gewerbe machen, in welchem Falle sie Jongleurs benannt werden wie die früheren fahrenden Musikanten. Diez unterscheidet (a. a. O. S. 28) 1. Troubadours, die nicht Jongleurs waren (unabhängige Dichter), 2. Troubadours und Jongleurs in einer Person (Hofdichter) und 3. Jongleurs, die nicht zugleich Troubadours waren. Zu den Hofdichtern gehörten manche dem niederen Adel entstammende, aber auch bürgerliche und ganz niedrig geborene, z. B. Guiraut de Borneil und Bernart de Ventadour. Einer der ältesten und interessantesten Troubadoure, Marcabrun, dessen Lebenszeit Suchier (Jahrb. f. rom. und engl. Lit. XIV) ganz in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts setzt, war ein Findelkind. Ein Kreuzlied Marcabruns, das P. Aubry aus der Pariser Handschrift fonds franc. 844 in Faksimile und Übertragung mitteilt (Revue musicale 1904), ist nach unseren Prinzipien zu lesen:





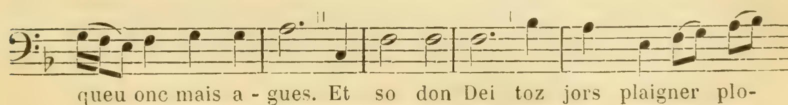




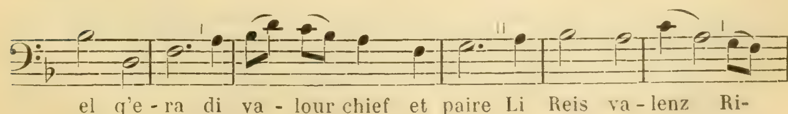


Von der Gattung de plaintes (planhs), der Klagen über den Tod eines Helden, die ebenso wie die Kreuzlieder zu dem allgemeinen Bereich der Sirventes, der »Dienstlieder«, gehören, mag uns die Klage um den Tod des Richard Löwenherz von Gaucelm Faidit (1190—1240) einen Begriff geben (aus Bibl. Vatic. 1659, mitgeteilt von Burney Gen. hist. II. 242):









zard Reis des En - gles. Es morz ai Deus cals perte et cals danz

es con e-straing mon et con greu pei au-dir ben a dur cor toz

liom qui po sof - frir ben a dur cor toz hom qui po sof - frir.

(7 Strophen, Übersetzung bei Diez, Leben und Werke S. 367 f.)

Man wird freilich in der musikalischen Faktur vergebens nach stärkeren Unterschieden suchen, welche den verschiedenen Inhalten und den Formen entsprächen, welche die Literaturgeschichte für die Dichtungen der Troubadours zu statuiren hat. Der Name Vers im Gegensatz zu Chanson (Diez, Poesie der Tr. S. 89 ff.) gilt wohl dem vollen Normalvers, dem Achtsilbler mit männlichen Reimen (iambisch) oder auch mit weiblichen Reimen (trochäisch), der in den speziell Vers genannten Gedichten durchgeführt ist, aber wie bereits Aimeric de Peguilain (1205—1270) ausdrücklich konstatiert, nicht ausnahmslos. Die Chanson ist also eine kunstvollere, Verse verschiedener Länge mischende Form und daher auch später entstanden. Der Biograph Marcabruns nennt Giraut de Borneil (1175 bis 1220) den ersten Dichter von Chansons. Die Ansicht Diez', daß der achtsilbige Normalvers »die Kindheit der Kunstpoesie bezeichne, wo sie sich kaum von der Poesie der fahrenden Volkssänger getrennt hatte«, ist in dieser Fassung wohl allerdings nicht aufrecht zu erhalten; richtiger wird man wohl sagen, daß die Kunstdichtung der Troubadours davon ihren Ausgang nahm, das Normalmaß des vierhebigen Verses zunächst stets mit 8 Silben vollständig auszufüllen, während die Poesie der Fahrenden in bunter Mischung Verse verschiedener Silbenzahl brachte. Das zu beweisen, genügt schon der Hinweis auf die Estampida von Vaqueiras. Den Tanzliedern waren stärkere Gliederungen, wie sie Dehnungen am Ende der weniger als achtsilbigen Zeilen bringen, schlechterdings unentbehrlich. Auch die kunstvolle Durchführung eines und desselben Reimes durch längere Strophen, wie sie bei den ersten Troubadours so beliebt ist, hat schwerlich ihren Ursprung in der volksmäßigen Dichtung sondern ist so recht eigentlich das Ergebnis einer zur Theorie fortschreitenden Kunstentwicklung. Volksmäßig ist das Binden einander direkt folgender Zeilen durch

Reim (rimes plates), auch die aus der Einschaltung eines Refrains nach jedem Reimpaar entstandene Strophe von sechs kurzen Versen mit der Reihenfolge a a b c c b (rimes couées, vgl. Wolf, Lais, Leiche usw. S. 31), vielleicht auch der durch Binnenreime direkt gereimter Langzeilen entstehende Kreuzreim; doch ist zu bemerken, daß die Admonter anonymen Regulae de rythmis (vgl. S. 190) den Kreuzreim noch nicht kennen, wohl aber den zurückschlagenden a b b a (rithmus orbiculatus). Den gekreuzten Reim finden wir aber bereits bei Marcabrun in einer Form durchgeführt, die ganz bestimmt nicht volksmäßig sondern in hohem Grade Erzeugnis theoretischer Poetik ist, nämlich mit Beibehaltung derselben Reime durch sechs achtzeilige Strophen, obgleich sämtliche Zeilen achtsilbig sind, also das Gedicht Anspruch auf den Namen Vers hat. (Die durchgeführten Reime sind: -ur, -im, -ur, -im; -or, -ansa, -or, -ansa.)

(Paris, Bibl. nat. fonds. franç. 844.)

2/4

Bel m'es quant son li fruit ma - dur E re - ver-

de - jon li ga - im E l'au-zeill per lo temps es-

cur Bais-son de lor votz lo ref - rim Tant re - dop-

(trochäisch!)

ton la te - ne - bror E mos cor - at - ges se-

NB.

nan - sa Qu'ieu chant per joi de fin' a - mor

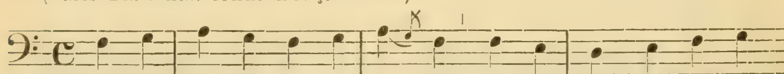
E vei ma bon' e - spe - ran - sa

(6 Strophen)

Da hier die Zeilen mit weiblichen Reimen (-ansa) ebenfalls achtsilbige sind, so ist wohl ausgeschlossen, die beiden Reimsilben sich wie in dem ersten und zweiten der Lais aus Tristan (S. 239) in eine Zählzeit teilen zu lassen, vielmehr liegt offenbar das beabsichtigte Umspringen vom iambischen zum trochäischen Rhythmus vor; das Wiedereinlenken zum iambischen Rhythmus erfordert dann aber entweder die Unterbringung einer überschüssigen Silbe in der hier versuchten Weise (NB.) oder aber die Annahme eines Abbrechens des Rhythmus und Wiedereinsetzen mit einem überzähligen Auftakt. Doch ist nicht zu vergessen, daß die Troubadourgesänge mit einem Instrument begleitet wurden, das sicher nach jeder Strophe ein Zwischenspiel einfügte.

Das Gesetz, daß aufeinander gereimte Zeilen auf ähnliche melodische Struktur Anspruch haben, ist von den ersten Troubadours noch nicht erkannt. Man muß sogar annehmen, daß die durch dieselben aufgebrachten Reimkünsteleien, besonders die Häufungen desselben Reims, etwaige Ansätze zu dieser Erkenntnis, auf welche bereits die volksmäßige Poesie hingedrängt hatte, verdunkeln mußten; denn natürlich war die Beschränkung auf einen Reim für die ganze Strophenmelodie eher ein Grund, die Melodieführung durch immer neue Wendungen der sonst drohenden Monotonie entgegenarbeiten zu lassen. Doch wird man in dem folgenden »Vers« Marcabruns (trotz der nur dreisilbigen Refrainzeile ‚escoutatz' und der durch alle Strophen auf sie gereimten nur siebensilbigen Schlußzeile nennt er selbst das Gedicht so) die Genialität nicht verkennen, wie er beide Forderungen miteinander zu vereinbaren verstanden hat:

(Paris Bibl. nat. fonds franç. 22543.)



Di - rai vos se - nes dop-tan - sa D'aquest vers la co-men-

(oder ♩ ♫ –)



san-sa Li mot fan de ver semblan-sa Es-cou - tatz! Qui ves



Pro - e - za ba - lan - sa Sem - blan-sa fai de mal - vatz.

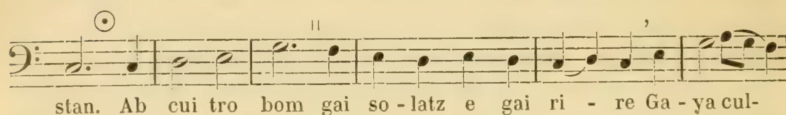
Hier ist tatsächlich das Kunstmittel der Imitation, sogar derjenigen in der Inversion, mit echtem künstlerischen Instinkt zur Geltung gebracht.

Ein bedeutender Fortschritt zur Erkenntnis der Bedeutung des (wechselnden) Reims für die melodische Struktur der Gesänge bedeutet das Aufkommen der Form, welche an den Anfang der Strophe zwei kreuzweise reimende Zeilenpaare stellt, die nach derselben Melodie gesungen werden, also die Auffindung des Prinzips, das lange für die Kunstdichtung des Liedes leitende Bedeutung behielt, zwei gleichgebauten »Stollen« einen anders gebauten »Abgesang« nachzuschicken. Wieweit diese Form ein Wiederzurückgreifen auf bereits vor dem Aufblühen der Troubadourpoesie den volkstümlichen Liedern geläufige Bildungen bedeutet, läßt sich schwerlich mehr feststellen; doch mögen vielleicht die nach derselben Melodie zu singenden Halbstrophen der aus den Sequenzen hervorgegangenen Leiche und Descorts die Form mit haben finden helfen. Beispiele, wie die folgenden, die im Abgesange unter ganz analogen Verhältnissen die Reimzeilen melodisch nicht in Beziehung zueinander setzen, beweisen aber, daß die Erkenntnis des Prinzips noch nicht zu voller Klarheit entwickelt ist. Beide Lieder sind bereits von Fétis (Hist. gen. 5. Bd. S. 12 und 14) in Faksimilierung und Übertragung mitgeteilt. Ein Vergleich unserer Übertragung mit derjenigen von Fétis wird aber geeignet sein, zu beweisen, daß wir bezüglich der Rhythmik der Melodien doch ein Stück weiter gekommen sind. Es wäre Raumvergeudung, die der Schönheit der Gedichte ins Gesicht schlagende Verzerrung der rhythmischen Verhältnisse, welche kaum einmal wie durch Zufall den Reim auf eine schlußkräftige Zeit bringt, hier abzudrucken. Wenn auch in der Übertragung nach unsern Prinzipien wie gesagt nicht alles so wird, daß es den höchsten ästhetischen Anforderungen einer geläuterten Kunstlehre entspricht, so wollen wir doch nicht vergessen, daß wir es mit einer neu aufblühenden Kunst zu tun haben, die noch vieles zu finden hat. Beide Beispiele sind Chansons, da sie den Zehnsilbler durchführen; in beiden sind aber die Viersilbler in der Originalnotierung durchweg durch Teilstriche von den Sechssilblern abgetrennt, so daß über die Korrektheit der rhythmischen Deutung wohl kaum ein Zweifel möglich ist:

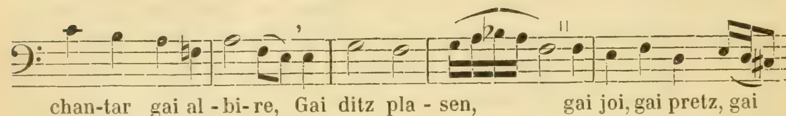
Chanson von Pons de Capdeuil (1180—1225).

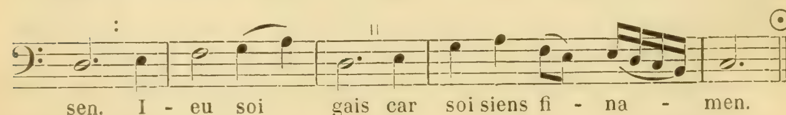
Us gays co - nortz me fai ga - ya - men far Ga - ya chan-
Gai de - zi - rier jo - jos gai al - le - grar Per ga - ya



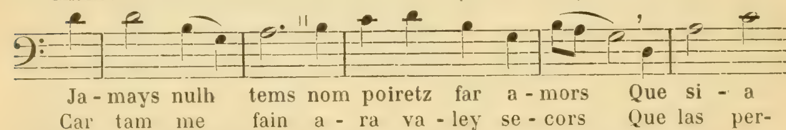




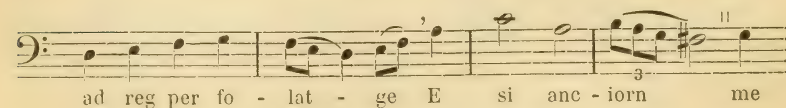


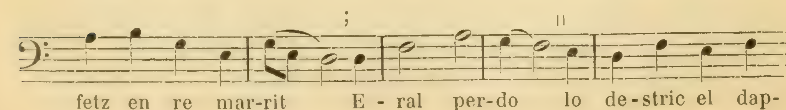


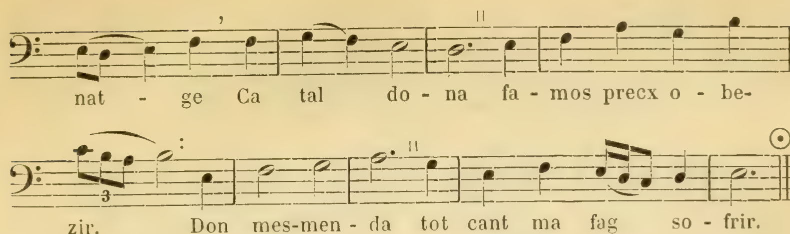
Chanson von Guillem de St. Didier (1180—1200).





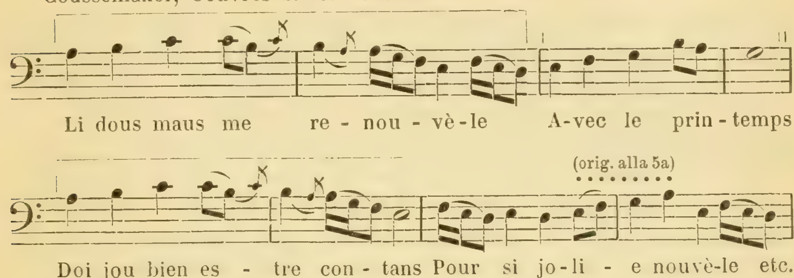






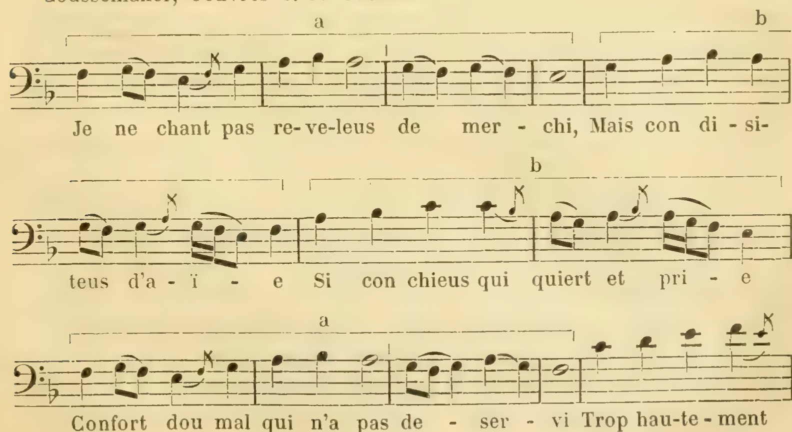
Noch bei dem in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebenden Adam de la Hàle (1240—87) stoßen wir vereinzelt zu Anfang der Strophen auf den direkten Widerspruch zwischen gereimten und melodisch gleich gebildeten Zeilen:

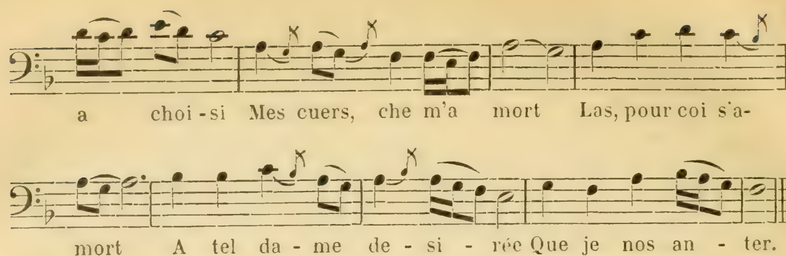
Coussemaker, Oeuvres S. 39. Chanson X.



Doch ist das ein ganz besonderer Ausnahmefall, da Adam sonst den Reim respektiert und sogar bei der Reimstellung a b b a die Korrespondenz zwischen Reimzeile und Melodiephrase zu wahren weiß:

Coussemaker, Oeuvres S. 81 Chanson XXI.





Die Schätze der Melodien der provenzalischen Troubadours und französischen Trouvères sind bis jetzt erst zum kleinsten Teile gehoben, da leider die Mehrzahl der veröffentlichten Sammlungen der Poesien derselben die Musik unberücksichtigt läßt, obgleich zahlreiche Handschriften dieselbe bewahrt haben. Daß diese Vernachlässigung der Musik in Zukunft nicht mehr zu beklagen sein wird, kann schon jetzt bestimmt vorausgesetzt werden, da sich die Faksimile-Ausgaben erfreulich mehren und die Zahl der sich diesem Gebiete zuwendenden Musikhistoriker stetig wächst, wenn auch zumeist ihre Arbeiten noch in Zeitschriften verstreut sind.

Eine umfassende Sammlung aller erhaltenen Lieder würde übrigens nur einen Band mäßiger Stärke ergeben, der gewiß nicht allzulange auf sich warten lassen wird. Noch manches schmucke Stück wird sich dabei finden, für das sich eine den Gewohnheiten der Gegenwart entsprechende Fassung (als Chorlied oder auch mit Instrumentalbegleitung) lohnt. Die ansprechendsten Melodien findet man unter den Tanzliedern (Ballada, Dansa, Estampida) und Pastourellen (Pastorella, Pastoreta), welche am stärksten mit volksmäßigen Elementen durchsetzt sind (wirkliche Tanzrhythmen, Refrains usw.) und dadurch frischer, natürlicher wirken als die Chansons, die nur zu oft gegen Ende durch das zu lange andauernde Herabgehen in tiefere Lagen erlahmen (die Schlüsse in tieferer Lage haben natürlich bei strophischen Liedern den ästhetischen Zweck, immer wieder den Strophenanfang wirksam heraustreten zu lassen). Von den noch mit besonderen Namen belegten Formen wurde das Tagelied (Alba) auch durch die deutschen Minnesänger besonders kultiviert und nahm bei denselben charakteristisch unterschiedenen Charakter an (vgl. § 48). Von den Streitliedern (Tenzonen), in welchen durch mehrere Dichter (gleichviel ob fingiert oder ursprünglich wirklich als Wettstreit) dasselbe Thema von verschiedenen Seiten aus betrachtet wird (in der Regel aus dem Gebiet des Frauendienstes, der dauernd den eigentlichen Mittelpunkt der Troubadour-, Trouvère- und Minnesängerpoesie bildete — der Wartburgkrieg ist eigentlich eine große Tenzone), mag uns eine der

unter dem Namen ‚Jeux-parties' überlieferten derartigen Dichtungen Adams de la Hâle einen Begriff geben. Der von Adam zum Wettstreit aufgeforderte und Strophe um Strophe mit ihm wechselnde Dichter Sire Jehan ist Jean Bretel (Coussemaker, Oeuvres S. XLIII):

Adam de la Hâle, Jeu-parti Nr. XII (Coussemaker, S. 181).

Com-pains Je - han, un don vous voel par - tir Si kieussis-

siés tost à vos vo - len - té: Li quele a - mour vaut

miex à mainte - nir, Ou de che-li qui on-ques n'a a-

mé, Ou d'une au - tre qui d'u-ne dru-e - ri - e S'est

par rai - son et par ho - nour par - ti - e, Et

an - deus sont d'un pris d'u - ne biau - té?

(5 Strophen.)

Bezüglich der Lebensgeschichte der provenzalischen Troubadours und der nur wenig später einsetzenden nordfranzösischen Trouvères muß auf die Spezialwerke von Diez, Dinaux, Restori, Bartsch etc. verwiesen werden (vgl. die Literatur S. 131 ff.). Berühmte Pflegestätten der ritterlichen Poesie waren die kunstsinnigen Höfe der Grafen von Provence (Raimon Berengar III 1167—81, Alfons II 1196 bis 1209, Raimon Berengar IV 1209—1245), von Toulouse (Raimon V 1148—94, Raimon VII 1222—49), von Poitou (Richard Löwenherz 1169—99), der Könige von Aragon (Alfons II 1162—96, Peter II 1196—1213 und Peter III 1276—85) und Kastilien und Leon (Alfons VIII 1158—1214, Alfons IX 1188—1229, Alfons X 1252—84), der Markgrafen Bonifaz II von Montferrat und Azzo VI von Este (1196—1212), bald aber auch der des Grafen Thibaut von Champagne, nachmals Königs von Navarra (1201—54) und

Karls von Anjou, nachmals Königs von Sizilien und durch die kunstsinnige Eleonore von Poitou der französische Königshof (Ludwig VII) und der Hof ihres zweiten Gatten Heinrichs von der Normandie, als Heinrich II. König von England. Aus der langen Reihe der provenzalischen Troubadours seien nur genannt Bernart von Ventadour am Hofe Eleonorens (in der Normandie und in England) und später an dem Raimons V. von Toulouse, Marcabrun am Hofe Alfonsos VIII. von Kastilien und Leon, Guillem von Cabestanh (c. 1190; den der eifersüchtige Gatte seiner Dame, Raimund von Roussillon tötete und dessen Herz er seiner Gattin zu essen gab), Peire Rogier (c. 1160—80) am Hofe der Gräfin Ermengarda von Narbonne, Arnaut von Marueil (c. 1170—1200), dessen Lieder Adalasia, Vizegräfin von Beziers, die Tochter Raimunds V. von Toulouse verherrlichen, Guiraut de Borneil (c. 1175—1220) an den Höfen der spanischen Könige, Peire Vidal (c. 1175—1215) am Grafenhofe zu Marseille, wo auch Folquet von Marseille (1190 bis 1231) lebte und dichtete; vielleicht der bekannteste von allen Troubadours Bertran de Born (um 1180—1195), der begeisterte Sänger von Krieg und Streit, selbst ein wackerer Kämpe, bekannt durch seine Rolle in den Kämpfen der Söhne Heinrichs II. von England, Pons de Capdueil (1180—90), Rambaut von Vaqueiras (1180 bis 1207) am Hofe Wilhelm IV. von Orange, später an dem Bonifaz' II. von Montferrat, Peirol (1180—1225) am Hofe des Dauphin Robert von Auvergne, Guillem de St. Didier (1180—1200), Arnaut Daniel (1180—1200), Gaucelm Faidit (1190—1240) am Hofe Ebles II. von Ventadour, Raimon von Miraval (c. 1190—1220) am Hofe Raimunds VI. von Toulouse, der wanderlustige und trotzige Uc de Saint-Cyr (1200—1240), Aimeric de Peguilhan (1205—1275), Peire Cardinal (1210—30) und Guiraut Riquier (1250—1294), der letzte eigentliche Troubadour.

Aus der Reihe der nordfranzösischen Trouvères, die von den provenzalischen doch eigentlich nur in sprachlicher Hinsicht geschieden werden können, heben sich als die bedeutendsten und bekanntesten heraus Marie de France (am Hofe Heinrichs II. von England) als Bearbeiterin altbretonischer Lais, Quesnes de Bethune (1150—1224), König Richard I. (Löwenherz) von England (1169—99) und sein Ménestrel Blondel de Nesle, Vidame de Chartres (gest. 1245), Thibaut IV. von Champagne, König von Navarra (1208 bis 1253), Raoul de Coucy (gegen Ende des 12. Jahrhunderts), Gaces Brulés, Audefroi le Bastard (1. Hälfte des 13. Jahrh.), Perrin d'Angecourt (1250), Gillebert de Berneville (c. 1260 am Hofe Heinrichs III. von Brabant), Richard de Fournival in Amiens, Gautier d'Argies, Gontier de Soignies, Guillaume le Vinier, Gautier d'Espinal,

Adam de la Hâle (1240—1287), Jehan Bretel, Jehan Erart, Moniot d'Arras, Jehan de Neuville (Ende des 13. Jahrh.), Guyot de Dijon. Als einen Unterschied zwischen den provenzalischen Troubadours und den nordfranzösischen Trouvères könnte man vielleicht geltend machen, daß den Trouvères das Stadium der anfänglichen Verkünstelung erspart blieb und ihre gesamte Dichtweise sich von der volksmäßigen niemals so weit entfernte wie die der Provenzalen. Das spricht sich auch besonders in der stärkeren Kultivierung der episch-lyrischen Dichtungen (Lais, Romanzen) und der aus den Sequenzen hervorgehenden Descorts aus. Von den genannten französischen Trouvères ist Adam de la Hâle auch als Komponist von mehrstimmigen Motets und Rondeaux von Bedeutung, von denen aber nur die ersteren zur eigentlichen Mensuralmusik gehören (vgl. S. 206 und 221 ff.). Eine mensurale Lesung des Chansons aber ist als deren gesunde Faktur und Schönheit zerstörend durchaus abzuweisen. Die Rondeaux sind wohl ursprünglich ebenfalls nicht eigentlich mehrstimmige sondern einstimmige Tanzlieder mit Instrumenten und identisch mit den Rotroensa genannten der provenzalischen Troubadours (Wolf, Über die Lais S. 248), d. h. Tanzlieder mit Refrain des Chors. Der Name (Rotroensa, Rotruenge, Rotunga, Rotruel, sogar Rotwange) deutet wohl auf die Rotta als Begleitinstrument, vielleicht sogar auf die Drehleier, die ja auch Sambuca rotata hieß und mit ihrem die Saiten streichenden Rade wohl einigen Anspruch hat, für die Etymologie des Wortes Rotroensa mit in Frage gezogen zu werden. Wie dem aber sei, vor allem ist zu betonen, daß die mehrstimmige Bearbeitung des Rondeau keineswegs eine selbstverständliche Sache ist; daß es selbst im 14. Jahrhundert noch Rondeaux gab, die einstimmig gesungen wurden, beweist das oben (S. 238) mitgeteilte Beispiel aus Stainers Early Bodleian music. Es kann natürlich erst recht nicht die Rede davon sein, allgemein unter Rota, Radel, Rondellus usw. kanonisch gearbeitete derartige Stücke zu verstehen. Vielmehr werden solche als gelegentliche Funde, Ausnahmsleistungen anzusehen sein. Daß die Rondeaux Adams de la Hâle durchaus auf dem Boden des Organumstils stehen und ihrer musikalischen Faktur nach eigentlich Kondukten sind, ist bereits oben betont worden (S. 223). Erst im 14. Jahrhundert wird das anders und wird das Rondeau ein beliebter Schauplatz kontrapunktischer Künste (vgl. § 53 und 54). Daß das Rondeau als Tanz durchaus nichts anderes ist als der alte Reigen, die Carole, weist Ferd. Wolf a. a. O. S. 185 des näheren überzeugend nach; überraschenderweise ergibt sich dabei sogar auch bereits die poetische Form des Rondeau für die Texte der Chansons de Carole.

§ 48. Die deutschen Minnesänger.

Es ist müßig, darüber zu streiten, ob zwischen den Anfängen der ritterlichen Lyrik in Deutschland und derjenigen in der Provence ein direkter Zusammenhang existiert oder nicht. Den zeitlichen Vortritt hat die provenzalische zweifellos, muß ihn aber ihrerseits doch der bretonischen bzw. keltischen Dichtung mindestens für das episch-lyrische Genre überlassen, das aber seinen Weg nach Deutschland auch ohne den Umweg über die Provence fand; auf dem Gebiete der reinen Lyrik aber liegt die allen gemeinsame Wurzel, der Volksgesang, noch viel mehr zutage. Daß aber die spezifische Ritterpoesie mit ihren Begriffen der Ritterehre und des galanten Frauendienstes in Deutschland etwas später erscheint, erklärt sich hinlänglich dadurch, daß das deutsche Rittertum sich erst am zweiten Kreuzzuge beteiligte und damit in die eigenartige neue kulturelle Entwicklung des Standes eintrat. Eins aber scheidet die deutsche Ritterpoesie vor der provenzalischen so gut wie der französischen nicht nur in den Anfängen sondern dauernd, und sichert ihr mehr als alle gewundenen Versuche der Abweisung der Priorität der Provenzalen und der Herübernahme von Ausdrucksformen und Anschauungen den Anspruch auf Originalität und Bodenständigkeit, nämlich die Unerschütterlichkeit der rhythmischen Grundgesetze der deutschen Poesie, welche niemals wie die romanische das Prinzip der Akzentuation zugunsten desjenigen der bloßen Silbenzählung aufgegeben hat. Nur wenn die deutsche Poesie seit dem zwölften Jahrhundert auch darin der provenzalischen und französischen gefolgt wäre, daß sie die natürlichen Sprachakzente bis auf den elenden Rest des Reimstellen der Silbenzählung geopfert hätte, könnte man mit Recht von einer Nachahmung reden. Das ist aber in keiner Weise geschehen; vielmehr hat die deutsche Sprache unveränderlich daran festgehalten, nur Akzentsilben (Hebungen) rhythmisch in Rechnung zu stellen und die akzentlosen (Senkungen) als nebensächlich zu behandeln, so daß dieselben sowohl ausfallen als vermehrt werden konnten, ohne den Gang des Rhythmus zu stören. Daß das für das Verhältnis von Text und Melodie einen sehr großen Unterschied bedeutet, ist nach dem ganzen Gange unserer bisherigen Darstellung einleuchtend und bedarf nicht erst besonderer Bekräftigung. Durch die Unterordnung der Senkungen ist von vornherein eine Stereotypität der Faktur, wie sie trotz aller melodischen Erfindungskraft doch schließlich für die Troubadourlieder unvermeidlich werden mußte, ausgeschlossen. Deshalb kennt aber auch die deutsche mittelalterliche Liedkomposition nicht in dem-

selben Maße das Bedürfnis der Anbringung von Verzierungen zur Behebung allzu großen Gleichganges; durch den Wechsel von Versen mit voller, unterzähliger oder überzähliger Silbenzahl entsteht ganz von selbst für die ebenso wie in den romanischen Dichtungen festgehaltenen Melodien eine so bunt wechselnde Rhythmik, daß es solcher Nothülfe nicht weiter bedarf.

Leider sind uns für den deutschen Minnesang auch nicht annähernd in gleichem Maße die Melodien erhalten wie für den provenzalischen und französischen. Aber die bescheidenen Proben und Reste, die auf uns gekommen sind, berechtigen uns zu einer hohen Meinung von den untergegangenen Melodien.

Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß die im übrigen nur Dichtungen des 13. Jahrhunderts enthaltende Jenaer Liederhandschrift uns ein Gedicht eines der ältesten deutschen Spruchdichter, des ‚alten Spervogel' (12. Jahrhundert), mit der Melodie übermittelt hat. Der ernste nachdenkliche Charakter dieser kontemplativen Dichtung gibt uns einen Begriff von dem Unterschied zwischen romanischem und deutschem Wesen.

Die Eruierung des Rhythmus ist freilich nicht so einfach wie bei einer Troubadourmelodie, und unsere Germanisten werden noch tüchtig zu schaffen haben, für die Minnegesangsliteratur überall die Rhythmik zweifellos so klarzustellen, daß die Melodie in das rechte Licht tritt.

Das Gedicht Spervogels hat ein sehr freies Gemäß. Die erste Zeile der 13 Strophen schwankt zwischen 10 und 14 Silben, die zweite zwischen 11 und 16 Silben, die dritte zwischen 7 und 10, die vierte zwischen 8 und 11, die fünfte bis siebente zwischen 7 und 10, die achte zwischen 7 und 8 Silben; die Zahl der Hebungen (auf Akzent Anspruch machenden Silben) variiert zwischen drei und sieben. Da die größte Zahl der Noten bzw. Melismen einer Zeile der allein mit Noten überlieferten ersten Strophe 12 ist (zweite Zeile), so ergibt sich, daß in vielen Fällen Noten wiederholt werden müssen, um die Silben unterzubringen. Das schwerste Problem aber ist die Zerlegung der längeren Zeilen (der 1.—2.) in zwei Halbzeilen, die natürlich unerläßlich, aber nicht wie bei den Troubadours durch Abgliederung von vier Silben am Anfang (oder am Ende) gleichmäßig durchführbar ist. Man vergleiche:

Strophe 1. Swá éyn vríund / dem ándern vríunde bígestát

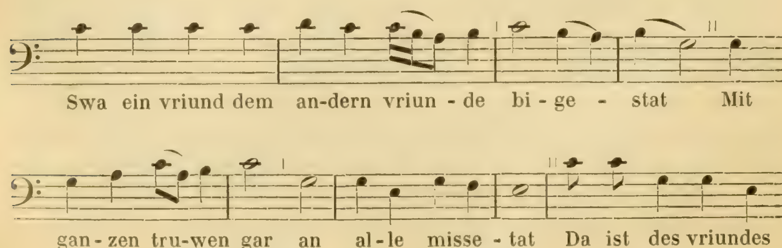
oder: Swá eyn vríund dem ándern vríunde bígestát

» 2. Swér sýnen gů́ten vríund / behálten wíl

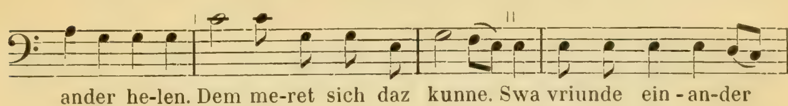
Strophe 3. Mich nympt wunder / daz eyn reyne byderbe man
» 4. Swer den wolb tzů huse ladet / der nympt sin schaden
» 5. Treit eyn reyne wib / nicht gůter kleider an
» 6. Swer spuret hin tzů walde / swenn der sne tzůgat
» 7. Eyn edele kunne stiget of / by eynem man
» 8. Daz ich ungeluckich byn / daz tůt mir we
» 9. So we dir aremůte / du benymst den man
» 10. Waz hilfet dem rosse / daz ez by dem vůter stat
» 11. Swer gůte witze hat / der ist wolgeborn
» 12. Unmere hunde / sol man schupfen tzů dem beren
» 13. Der gůte grůz der vreut den gast / swen er in gat.

(»Minnesangs Frühling« erhöht aus der Manesse-Handschrift usw. die Zahl der Strophen auf 23.)

Die Annahme der Cäsur des ersten Verses der ersten Strophe nach ‚vriund' erweist sich als nicht durchführbar; dieselbe würde den ersten Noten der Melodie ein Gewicht beilegen, das die anderen Strophen nicht bestätigen, auch würden dadurch die Melismen auf sehr kurze Werte reduziert werden, die die Abwesenheit ähnlicher Ausschmückungen für andere Teile der Melodie bloßstellten. Dagegen ergibt die Annahme der Cäsur vor ‚bigestat' eine sehr einleuchtende Führung der Melodie für die vier ersten Taktschwerpunkte (*c—d—c—h*). Es wird vielmehr anzunehmen sein, daß die vier *c* zu Anfang dadurch entstehen, daß der erste Halbvers ein glatter voller Achtsilbler ist; die anderen Strophen reduzieren mehrfach die Zahl der *c* auf drei, ja zwei (Strophe 2, 3, 6, 10, 11), oder steigern sie noch weiter auf fünf, ja sechs (Strophe 7, 9, 13), nur vier bestätigen die Vierzahl (Strophe 4, 5, 8, 12). Die Melodie zur ersten Strophe lautet dann so:





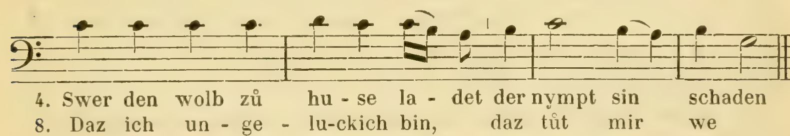




Ich will aber wenigstens andeuten, wie die Adaptionen der Melodie auf die verschiedenen Texte sich in den ersten Strophenzeilen gestalten müssen:







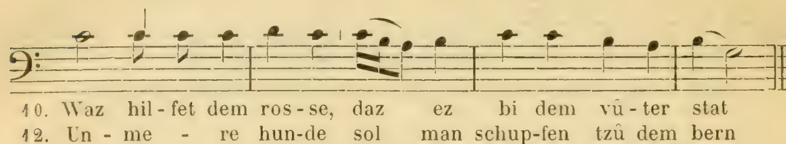




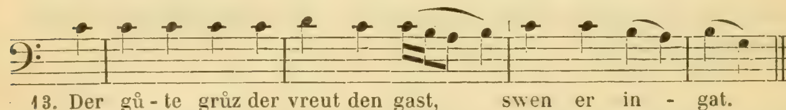
NB.







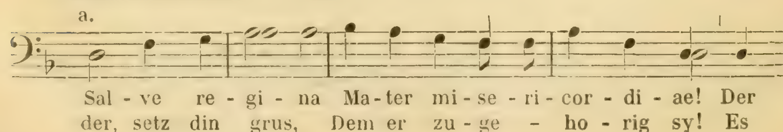


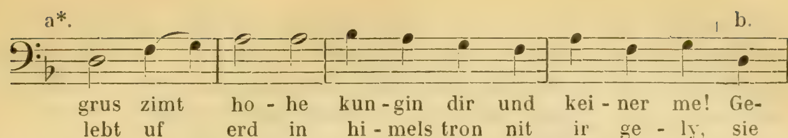


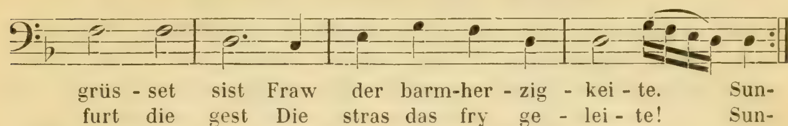
Ähnliche Anpassungen erfordern aber mehr oder minder alle erhaltenen Lieder der deutschen Minnesänger, stehen also in höherem Maße als die provenzalischen und französischen auf einem Boden mit dem gregorianischen Gesange.

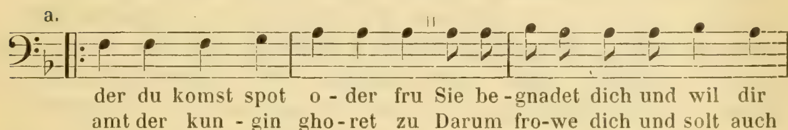
Die am Anfange des 15. Jahrhunderts entstandene Liederhandschrift von Donaueschingen, deren Inhalt 1896 Paul Runge zugleich mit den Sangesweisen der Colmarer Handschrift herausgegeben hat, überliefert uns unter dem Namen Remers von Zwetel eine Paraphrase der Marien-Antiphone Salve regina mater misericordiae, die, wenn sie auch nicht von Reinmar von Zweter (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) herrührt, den innigen Zusammenhang der deutschen ritterlichen Poesie mit dem gregorianischen Gesange bestätigt; denn jedenfalls handelt es sich um eine Weise, die die Tradition Reinmar von Zweter zuschrieb, die also erheblich älter als die Handschrift ist. Die Art, wie dieselbe eine durch die ersten Zeilen aufgestellte, an den Choral anklingende Melodie auf sehr erheblich silbenreichere Texte anwendet, ist eine neue Bestätigung unserer Ergebnisse der Untersuchung der Choralkomposition selbst. Die Melodie mit den ersten Textstrophen lautet:

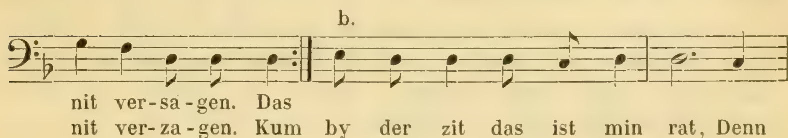
Colmarer Handschrift S. 184.

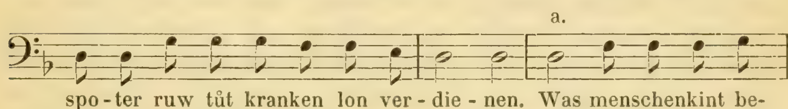


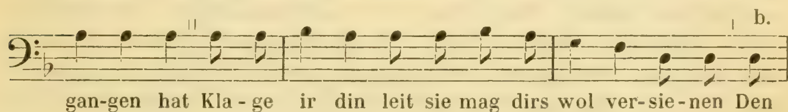




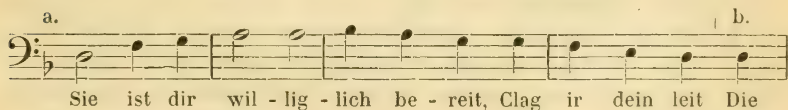












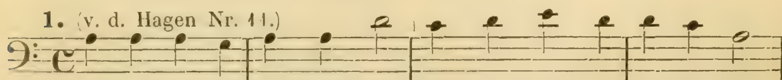


(7 Strophen

Sehe man in dem Beispiel weniger einen Beleg der Kunst der Minnesänger als vielmehr einen Beweis für die fortdauernde Gewöhnung, auf dem Gebiete der Neukomposition geistlicher Lieder Texte verschiedenster Silbenzahl nach Maßgabe der natürlichen Akzentuierung auf festliegende Melodien anzupassen; wir finden das

in derselben sich dokumentierende Gesetz aber auch in den sich minder frei gebahrenden und strenger Versbildung mit beinahe durchgeführtem Wechsel akzentuierter und nicht akzentuierter Silben nahekommenden Liedern der besten Meister des 13. Jahrhunderts in Geltung. Am wenigsten spielt dasselbe eine Rolle in den Tanzliedern Nitharts, die mit ihren prägnanten Rhythmen überschießende oder ausgelassene Silben kaum dulden und daher außer einem gelegentlich hinzukommenden oder wegfallenden Auftakt kaum irgendwelche Veränderungen durch die Texte der verschiedenen Strophen erleiden. Die Melodien der früher v. d. Hagenschen Nitharthandschrift bilden, obgleich ihre Niederschrift dem 14. Jahrhundert angehört, einen sehr wichtigen Teil unseres Besitzes an Melodien der Minnedichter. Dieselben beweisen einen mindestens ebenso starken Zusammenhang mit der Volkspoesie, wie wir ihn in den Tanzliedern und Pastourellen der Troubadours fanden. Allerdings kultivierte ja Nithart speziell die Nachbildung der populären Tanzlieder; aber diese Melodien, mögen sie (soweit sie überhaupt auf Nithart selbst zurückgehen [erste Hälfte des 13. Jahrhunderts]) Nitharts persönliche Erfindung oder aus der Volksmusik herübergenommen oder ihr nachgebildet sein, beweisen eine so urgesunde melodische und rhythmische Schöpferkraft, daß ihnen gegenüber die hübschesten volksmäßigen Lieder der Troubadours in Schatten treten. Ich habe s. Z. im Musikalischen Wochenblatt (1897) sämtliche Melodien der v. d. Hagenschen Nitharthandschrift nach unseren Prinzipien übertragen mitgeteilt, beschränke mich daher hier auf ein paar Proben. Die bei den Troubadours und Trouvères in den Anfängen keimende melodische Korrespondenz aufeinander gereimter Verse steht bei Nithart als klar erkanntes Gesetz im Vordergrunde; in vielen Fällen entspricht den beiden Stollen des Aufgesangs noch ein dritter Stollen gleicher Melodie am Schluß des Abgesangs; aber bewundernswürdiger als die Übereinstimmung der melodischen Struktur der aufeinander gereimten Zeilen des ersten und zweiten Stollens (der dritte hat regelmäßig andere Reime) ist die freie Imitation der Melodik direkt aufeinander gereimter kleiner Zeilen innerhalb der einzelnen Stollen und innerhalb des Abgesangs, die Nithart als Melodiker geradezu als klassisch zu bezeichnen zwingt. Doch mögen die Melodien selbst reden:

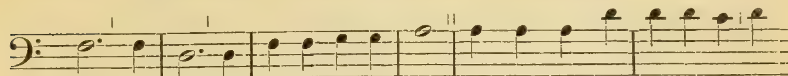
1. (v. d. Hagen Nr. 11.)



Wis wil - ko-men mei - en - schin! Wer möcht uns er - gez-zen din?
win-der ist so lang hie g'leg'n Uf dem veld und in den weg'n:



Wan du kanst verswen-den pin Daz sagt uns di - siu diet. Der
Wil - li - klich gab er den seg'n, Da er von hinnen ———— schiet.



Nu wil du die hei-de a-ber ern Und wil klei-niu vo-ge-lin die

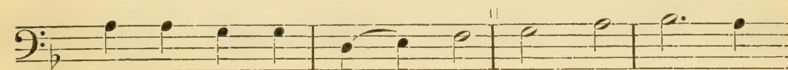


sueze stim - me lern Daz sie bald in dem wald ir suezen sank ge-mern.

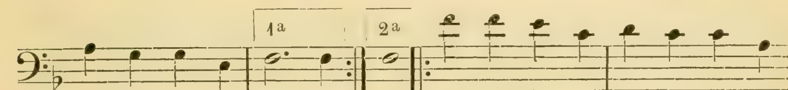
2. (v. d. Hagen Nr. 6.)



Mei hat wun - nik - lich ent- spros - sen Berg und tal dar-
liegt das veld mit touw be - goz - zen Al - ler cre - a-



zuo die grue - ne hei - de, Da man brach der
tur ist nie - mer lei - de, Schon ge - zie - ret



vi - ol un - ge - zalt. Dez Man siht gein der sun - ne gle-sten
steht der grue- ne walt. O - ben in des wal- des e - sten

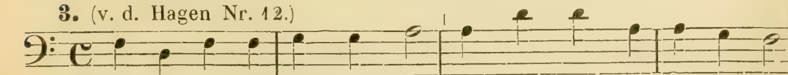


Niu - we bluet uf - drin - gen;
Hoert man vog - lin sin - gen; Ein ieg-lich dier hat

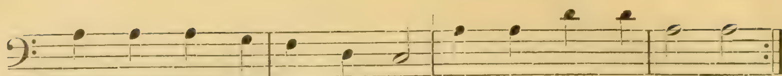


vröu - den lank: Des hab der wün - ne-bern - de mei - e dank.

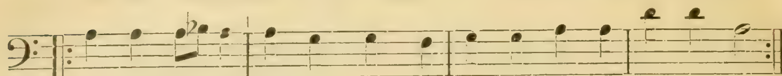
3. (v. d. Hagen Nr. 12.)



Winder wie ist nu din kraft Wor-den gar un - sie - ge - haft,
Vor den wel - den up dem plan Siht man wün - nik - li-chen stan



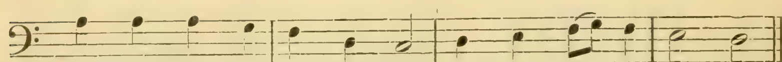
Sit der mei - e si - nen Schaft Hat uf dir ver - sto - chen!
Lieh - tiu blue - mel wol - ge - tan. Der han ich ge - bro - chen.



Durch ein wunder gar be - sun - der Sol-ches kunder ich ver-nam
Man und frouwen ir solt schouwen In der ou-wen a - ne scham,

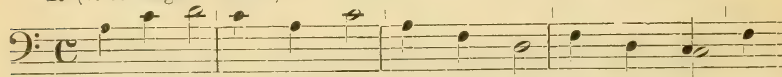


Wie des lieh-ten mei - en schar Stat be - kleit in pur - per - var,

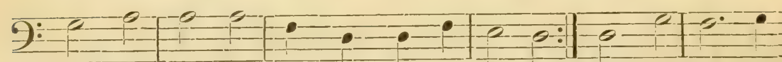


Jun - gen meid, des ne - met war: Bli - bet un - ver-spro - chen.

4. (v. d. Hagen Nr. 17.)



Mei-en - zit a - ne nit Vröu-den git wi - der strit, Sin
Uf dem plan a - ne wan Siht man stan wol - ge - tan



wi - der - ku - men kan uns al - len hel - fen. Durch daz graz sint
Lieh - tiu bru- niu blue - mel bi den gel - fen.



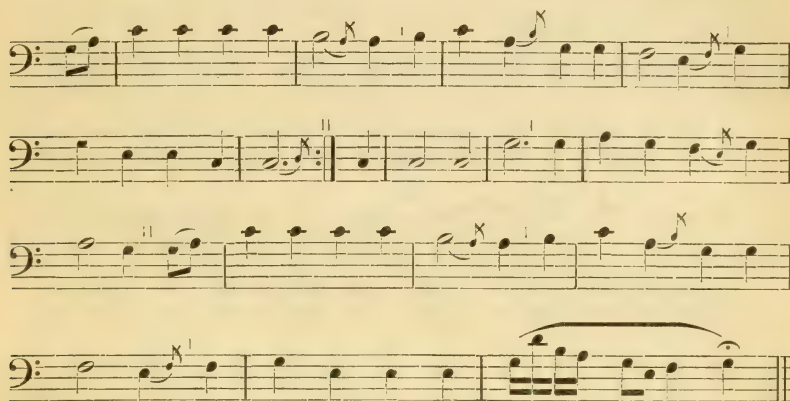
sie schoen uf - ge-drun - gen, Und der walt ma - nik - falt Un - ge - zalt



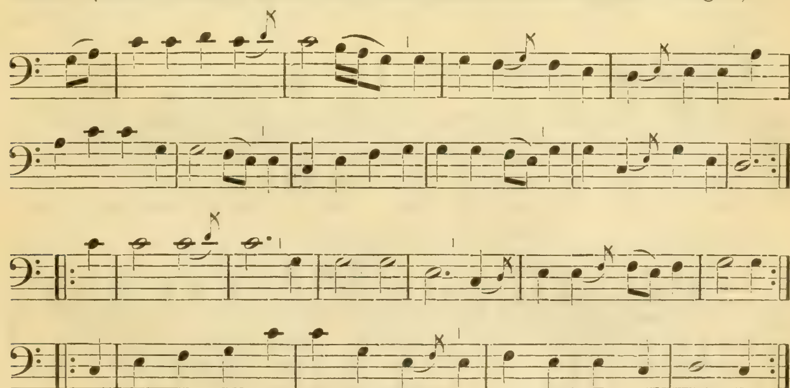
ist er - schalt Daz er wart mit dem nie baz ge - sun - gen.

Nithart oder Neidhart von Reuental war ein Zeitgenosse des am höchsten stehenden unter den deutschen Minnesängern, Walters von der Vogelweide und muß uns wohl oder übel Ersatz leisten für die nicht erhaltenen Melodien der Lieder Walters; von letzteren wird aber nicht anzunehmen sein, daß sie ebenso wie diejenigen Nitharts dem Muster der Tanzlieder sich angeschlossen haben, da Walter der volksmäßigen Dichtweise Nitharts ablehnend gegenüber-

stand (vgl. Pauls Grundriß der Germ. Phil. 2. Heft II. 261). Leider sind wir gänzlich ohne Urteil darüber, wieweit Walters Melodien seiner Poesie ebenbürtig waren. Die Colmarer Handschrift gibt zwar die Melodien zweier Gemäße Walters, nämlich der ,guldin wyse' und der ,hoffwyse' oder ,wendelwyse'; ob aber dieselben für echt gelten können, wage ich nicht zu entscheiden. Die ,guldin wyse' lautet:



Unter dem Namen »des Ehrenboten langer Ton« oder »Schallweise« verzeichnet die Colmarer Handschrift auch noch eine Melodie, die wir somit Walters Vorbilde, Reinmar dem Alten (12.—13. Jahrhundert), zuschreiben müßten; ich gebe auch sie mit Vorbehalt (man beachte aber die Verwandtschaft mit der vorigen):



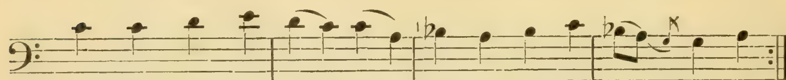
Einer der sinnigsten späteren Lyriker, Fürst Wizlaw von Rügen (ca. 1268—1325) ist uns durch die Jenaer Handschrift auch in seinen Melodien bekannt. Dieselben stehen zwar an Keckheit und

Ursprünglichkeit erheblich hinter denen Nitharts zurück, mögen aber vielleicht gerade darum ein getreues Bild von der sich von der Volksweise mehr emanzipierenden Lyrik also auch Reinmars und Walters vermitteln. Ein paar Beispiele genügen, da ja die Übertragung unserer Leseweise auf die anderen Gesänge der in mehreren Ausgaben (v. d. Hagen, Müller und Holz-Saran-Bernoulli) vorliegenden Handschrift keine Schwierigkeiten macht:

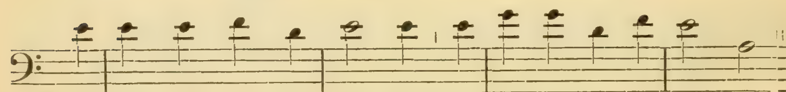
1. (Jenaer LHS. fol. 77 d.)



De er - de ist unt - slo - zen, De blo-men sint unt-sprozen, Der
De voghelin lu - te scryghen, In velde unn up den tzuyghen Se en-



mů - ghe wir nu no - zen Un-sen bo - sem vol als er.
ach - ten kei - nes sny - ghen Se sint e - res sel - bes her.



De cul - de ist vůr-swun-den Den meyien han wir vun - den



Vrolich in meyien blůte. Winder, dich vůr-hů-te, Der sumer kumpt tzů můte.

(3 Strophen)

2. (Jenaer LHS. fol. 79 a.)



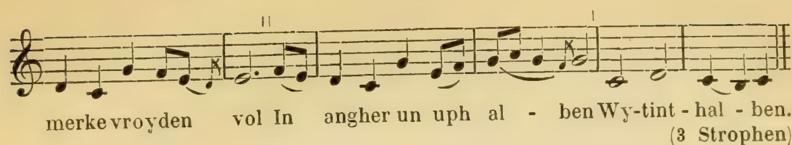
Der walt und an - ger lyt ge - breit Mit wun - ne - ri - cher
Se ů - ben e - ren sů - zen scal Vro - li - chen hert - zen

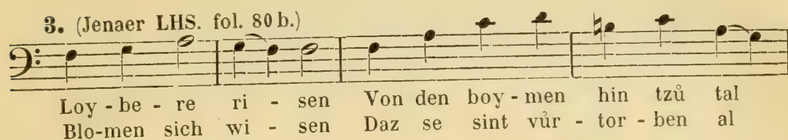


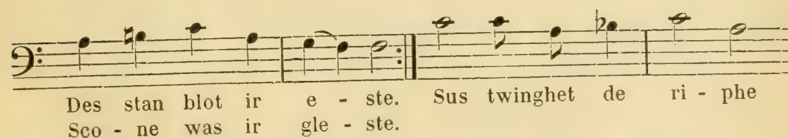
varben cleyt, Reyt Sint der sů - zen vo-ghelin do - ne.
ů-ber-al, Mal Ich des vin-de an blo - men sco - ne

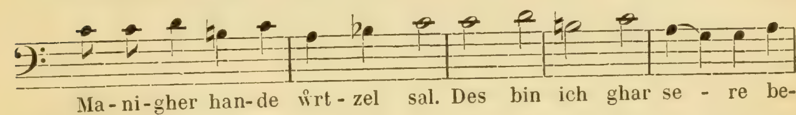


Ho! Vro! So stet des meyien blů - te Ghů - te Sů - te Ich

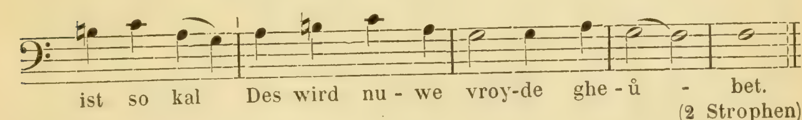






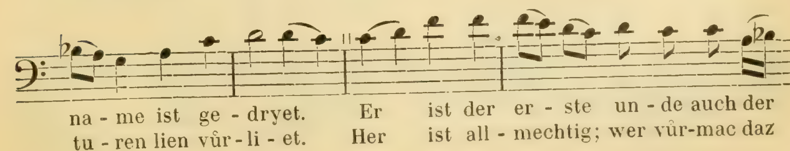






Ein schönes geistliches Lied des »alten Meißner« (1260—84) entnehme ich gleichfalls der Jenaer Handschrift (fol. 87 b).





1a

le - ste got. Sin le - ben ist an en - de.
er vůr - mac? Uns mach-ten sei - ne hen - -

2a

de! Her mei - stert al - les waz da le - bet Her ne

vurch-tet ku - ninc noch key - ser nicht. In vurchten

al - le schef-fe - nun - ge Swaz swemmet o - der in luf - ten

swe - bet, Swaz e ge - wart Das lo - bet der mey-de

kint Un - de die go - tes bar - mun - ge.

Der al - ler wun - der o - ben und un - ter, Mit

sei - ner kraft al - ey - ne mac be - twin - gen

Der sie ge - mant un - de helf uns dar Da wir sin

lob myt al - len en - geln sin - gen.

(4 Strophen)

Als letztes Beispiel der Liedkomposition der Minnesänger gebe ich noch zwei Strophen eines Tageliedes. Wie schon bemerkt, hat von den durch die provenzalischen Troubadours aufgebrachten Formen gerade das Tagelied in Deutschland reiche Pflege gefunden und zwar in der Gestalt, daß der den Tag verkündende Hornruf des Wächters den bei der Geliebten weilenden Ritter weckt und mahnt, den Heimweg anzutreten. Das älteste Beispiel eines deutschen Tageliedes, dasjenige des Dietmar von Eist (um 1180), kennt allerdings den Wächter noch nicht, sondern die Geliebte wird durch den Morgengesang eines Vögleins geweckt. In späteren Tageliedern tritt aber der Wächter immer mehr in den Vordergrund, erhält ganze Strophen in den Mund gelegt oder das ganze Gedicht wird zum Wächterlied (vgl. das »Taghorn« des Mönchs von Salzburg bei Runge, Colmarer Handschrift S. 150; in dem Tagelied, das den ersten Teil von »Peter von Richenbachs hort« bildet [das. S. 49ff.], wendet sich dagegen der Dichter fortgesetzt an den Wächter und erinnert ihn an seine Pflicht, so daß die Schilderungen des erwachenden Naturlebens usw. nicht auf Rechnung des Wächters kommen). Sogar der Hornruf des Wächters in Gestalt einer wortlosen Melodie zu Anfang oder inmitten der Melodie wird später Bestandteil des Liedes. Ein interessanter Beleg ist das Tagelied Wizlaws (Jenaer LHS. fol. 77a); die Übertragung dieses Liedes durch Saran und Bernoulli hat mit den langen Schnörkeln am Ende mehrerer Zeilen nichts anzufangen gewußt, weil die Herausgeber nicht bemerkten, daß die Folgestrophen mehr Verse haben als die allein mit Melodien notierte erste; für diese überschüsssigen Zeilen sind aber gerade diese rätselhaften Melismen bestimmt, geben ihnen Melodie, während sie (natürlich mit gleicher Rhythmisierung) in der ersten Strophe als wortlose Zwischenspiele, eben als Hornruf des Wächters, sich einschieben. Die beiden ersten Strophen lauten daher:

(instrumental . . . .

1. Str.

»List du in der min-ne dro,

2. Str.

Der rit - ter hort den wech - ter her weck-te si - ne

1. Str. . .) (instrumental . .
ich se den lech - ten morghen fro.
2. Str.
brut: »Lep, morghen kom ich ech - ter, jo bist du leb min

1. Str. . .)
De voghe-lin singhen den tac, her ist
2. Str.
trut«. Se want in ir ar - me blanc den ritter, mit sorgen se

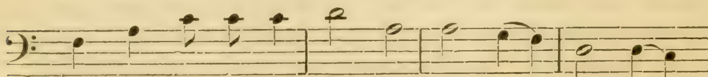
(instrumental . . . .)
1. Str.
ho!«
2. Str.
ranc; her tru-te se, das saght se ym da danc.

Ob man sich die hier als »instrumental« bezeichneten Melodieteile als wirklich geblasene oder aber in Nachahmung eines Nachthorns (Krummhorns) gesungen denkt, verschlägt nichts. Wenn auch dieses Tagelied noch nicht in dem Maße wie das »Nachthorn« und »Taghorn« des Mönchs von Salzburg (Ausg. von Mayer und Rietsch [1896] S. 317) »auch gut zu blasen« ist, also das Tagelied noch nicht ganz zum Wächterlied geworden ist, so zeigt es doch deutlich die eigenartige Entwicklung der Gattung. Halb dramatisch durch die Unterscheidung des Wächters und der beiden Liebenden, halb erzählend und im Grunde doch echt lyrisch mit Liebesromantik und Naturschilderung, gelegentlich aber auch ganz zum Liebesliede werdend (wie das Nachthorn des Mönchs von Salzburg, in welchem der Dichter selbst den Wächter spielt und nur seinem Sehnen nach der Geliebten Ausdruck gibt), ja in einzelnen Fällen ganz in Widerspruch mit seinem Ursprung moralisierend und zum religiösen

Tageliede umgewandelt (vgl. Peter von Reichenbachs »Ey froner wechter wecke« in der Colmarer Handschrift, Ausg. Runge S. 49) — bildet das Tagelied eine ganz eigenartigen Literaturzweig, dessen Sonderbetrachtung wohl das Interesse beschäftigen kann (vgl. W. de Gruyter »Das deutsche Tagelied« 1887 und G. Schläger »Studien über das Tagelied« 1895). Für die musikgeschichtliche Betrachtung liegt natürlich das Hauptinteresse an dieser ganzen Literatur der ritterlichen Lieder auf dem Gebiete der rein musikalischen Formgebung und zwar sowohl bezüglich des tonalen Duktus der Melodien als bezüglich ihres rhythmischen Aufbaues. Bezüglich der Tonalität der Gesänge ist ganz allgemein zu statuieren, daß zwar der Einfluß der Gewöhnung an die Kirchengesänge unverkennbar ist und daß der Geist der Kirchentöne in den neuen Melodien noch vielfach neue gesunde Triebe hervorbringt. Aber daneben macht sich doch in auffallend vielen Fällen die Neigung zu Schlüssen auf *c* oder auf *a* geltend, die dem System der Kirchentöne eigentlich fremd sind, also der Durchbruch der modernen Durtonart und Molltonart; die Anwendung von ♭ für Melodien mit Schlüssen auf *f* und die ebenfalls seit 1200 verbürgte (S. 183) des ♯ für solche mit Schlüssen auf *g*, steigert aber die Zahl der Durmelodien ganz bedeutend. Wieweit die fortschreitende Entwickelung der Mehrstimmigkeit diese Wandelung der Tonalität veranlaßt haben mag, läßt sich schwer feststellen; doch ist ja an und für sich einleuchtend, daß die Mehrstimmigkeit, je mehr sie sich zur wirklichen Harmoniebewegung durcharbeitete, desto mehr die Melodieschlüsse auf Tönen, welche nicht einer Harmonie von zentraler Lage angehören, als einer Frageform vergleichbar, eine weitere Fortsetzung erwarten lassend, nicht eigentlich schließend ausweisen, also unweigerlich auf das moderne Tonartensystem hindrängen mußten. Um die Zeit der Troubadours und Minnesänger ist die Musica ficta bereits stark entwickelt und wahrscheinlich auch für Schlüsse auf *d* und *a* bei Berührung der Untersekunde in den letzten Schlüssen deren Erhöhung als gebräuchlich zu betrachten, so daß mehr und mehr die verschiedenen Tonarten in zwei Hauptformen sich auflösen, die unserem Dur und Moll entsprechen, neben denen nur das Phrygische sich als nicht assimilierbarer Rest der alten reinen Mollmelodik mit Suprasemitonium weiter hält (vgl. die Ausführungen S. 185 f.). Was die Entwickelung von rhythmischen Formtypen anlangt, so wies ich bereits darauf hin, daß ganz besonders die mehr und mehr zur Geltung kommende normative Bedeutung des Reimes für die melodische Gestaltung der Strophenzeilen ins Auge zu fassen ist. Drei Stadien sind da zu unterscheiden; das erste ist die Entdeckung der bindenden Kraft des Reimes für einfachste

Strophenbildungen (a a b b; a b a b; a a b c c b); das zweite die Kaprizierung auf Durchführung desselben Reimes für längere Zeilenreihen, welche die Ansätze zu einer Korrespondenz zwischen Reim und Melodieführung wieder zurückdrängt, und die ebenfalls einer musikalischen Formgebung feindlichen sonstigen Reimspielereien; das dritte endlich die bewußte Auffassung des Reimgebäudes als eines Gerüstes für die imitierende Melodiegestaltung. Daß die Minnesänger sich nach Erreichung der dritten Stufe doch auch wieder in Reimkünstelei verirrten, besonders mit Reimzeilen von nur einer oder zwei Silben (vgl. S. 268 das zweite der Lieder Witzlaws), soll freilich nicht verschwiegen werden.

Die weitere Frage nach dem Verhältnis der Form zum Inhalte der Gedichte, nach der größeren oder geringeren Wahrheit und Stärke des Ausdrucks des Sinnes der Worte, ist nicht wohl summarisch zu beantworten. Daß die Wortbetonung zu ihrem Rechte kommt, also eigentliche Deklamationsfehler nicht vorkommen können, dafür ist ja durch die dauernde Abhängigkeit des Rhythmus der Melodie von der Akzentuation der Worte gesorgt; nur eine mangelhafte Adaptation der Melodie auf den Text kann zu diesem Fehler führen. Dagegen will es uns wohl manchmal bedünken, als ob die Melodien im großen und ganzen einander recht ähnlich seien und z. B. zwischen einem zu Kampf und Streit anfeuernden Sirventes und einem klagenden Minneliede nicht genügende Unterschiede in den Melodien bemerkbar würden. Doch muß da vor einem übereilten Urteile gewarnt werden. Einen sehr wichtigen Faktor des Ausdrucks ignoriert ja die Notierung dieser Zeit durchaus, nämlich das verschiedene Tempo. Daß ein verfehltes Tempo auch in unserer heutigen Musik ein Meisterwerk ganz um seine Wirkung bringen kann, vergesse man nicht; man wird also je nach dem Charakter des Gedichtes den Notenwerten ganz verschiedene absolute Dauer beimessen und selbst für verschieden gestimmte Strophen desselben Liedes werden stärkere Abänderungen das Tempo nicht im Prinzip auszuschließen sein. Daß die deutschen Minnesänger das Bestreben hatten, zu charakterisieren, beweisen ja schon viele der Sondernamen, welche sie den einzelnen ‚Tönen‘ oder ‚Weisen‘ beilegten. Wenn Wizlaw (Jenaer LHS. fol. 75c) von der »senenden wise« des Ungelahrten schwärmt und dann (fol. 76b) demselben offenbar mit seiner »senenden claghe« nacheifert:



so spricht aus diesem leidenschaftlichen Aufstieg und dem breiten Zurücksinken doch wohl sehr deutlich ein bewußtes Streben nach stärkerer Charakteristik, zu dem man Parallelstellen genug finden wird, wenn man mit liebevollem Interesse in das Detail eingeht.

Wenn auch der deutsche Minnegesang sich nicht in dem Maße wie der provenzalische zu einer spezifisch höfischen Kunst entwickelte, so bildeten doch besonders die Höfe der Kaiser aus dem hohenstaufischen Hause, desgleichen die der österreichischen Herzöge und derjenige des Landgrafen Hermann von Thüringen Zentren der Pflege des Minnegesangs. Österreichische Minnesänger sind Heinrich von Melk, der Küremberger, Dietmar von Eist, Neidhart von Reuenthal; bairische und schwäbische der Markgraf von Rietenburg, Meinloh von Seveningen, Herger, Spervogel, Friedrich von Hausen, Reinmar der Alte, Tannhäuser, Reinmar von Brennenberg, Ulrich von Lichtenstein, Oswald von Wolkenstein, Reinmar von Zweter; thüringische Heinrich von Veldeke, Heinrich von Morungen, Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Konrad von Würzburg, Boppe, Marner; ein Niedersachse ist Rumesland, ein Obersachse Heinrich von Meißen (Frauenlob).

In Druckausgaben mit den Melodien sind außer den angeführten Sammlungen nur die Gedichte Oswalds von Wolkenstein (1377—1445) als Jahrg. XI. 1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich erschienen; unsere Kenntnis der Melodik der Minnesänger ist daher noch sehr der Vervollkommnung fähig und bedürftig.

§ 49. Die Anfänge des geistlichen und weltlichen Singspiels.

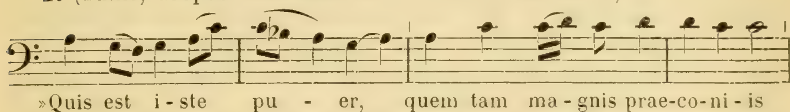
Die Festlegung des liturgischen Repertoires der Kirche seit dem 7. oder 8. Jahrhundert, welche ein für allemal bestimmte, welche Gesänge zu den einzelnen Zeiten des Kirchenjahres beim Meßdienst und auch zu den einzelnen Tageszeiten beim Stundengebet zu verwenden waren, konnte nicht verhüten, daß der Drang begabter Dichter und Tonkünstler, mit Neuschöpfungen den Gottesdienst zu verschönern, Wege fand, sich zu betätigen. Die Kirche nahm aber von Zeit zu Zeit Anlaß, der dauernden Einbürgerung solcher Neuerungen entgegenzuwirken und dieselben wieder auszumerzen. Das tat sie schon früh mit den überhandnehmenden Hymnen, später auch mit den Tropen und Sequenzen, desgleichen mit den improvisierten Déchants und Fauxbourdons und auch mit den künstlerisch hochstehenden mehrstimmigen Bearbeitungen der gesamten Teile der Liturgie. Andererseits hat sie aber gern zeitweilig allen neu auftretenden Formen der reicheren musikalischen Ausgestaltung der Liturgie Gelegenheit gegeben, sich zu entfalten und damit der

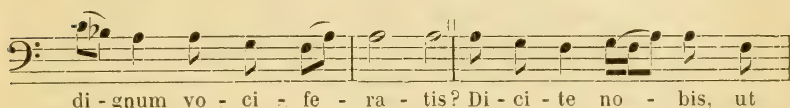
Entwickelung mancher Ansätze zu neuen musikalischen Formen Vorschub geleistet. So kann es uns nicht wundernehmen, wenn wir auch den allerersten Anfängen dramatisch-musikalischer Gestaltung auf kirchlichem Gebiete begegnen.

Schon P. Anselm Schubiger hat (Die Sängerschule St. Gallens [1858] S. 59 f.) mit Nachdruck darauf aufmerksam gemacht, daß dem Tropus des Tutilo auf das Weihnachtsfest (um 900) ‚Hodie cantandus est nobis puer' eine hohe musikgeschichtliche Bedeutung zukommt, da derselbe weite Verbreitung fand und jährlich zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse mit verteilten Rollen gesungen wurde. Schubiger sagt es zwar nicht mit bestimmten Worten, meint aber offenbar dasselbe, was 1901 Wilhelm Meyer (Fragmenta Burana S. 37) dahin formuliert, daß die gesungenen Weihnachtsspiele, Osterspiele, überhaupt die geistlichen Dramen mit Musik aus den St. Gallener Tropen hervorgegangen sind, deren erstes Beispiel Tutilos Weihnachtstropus ist. Die früher verbreitete und noch von Mone (Schauspiele des Mittelalters, 1846), Coussemaker (Histoire de l'harmonie 1852 und Drames liturgiques du moyen-âge 1860) u. a. aufrecht erhaltene Ansicht des französischen Ursprungs der geistlichen Singspiele ist durch W. Meyers gründliche Nachweise widerlegt (auch Teile Notkerscher Sequenzen weist Meyer in den ältesten französischen geistlichen Spielen nach) und vielmehr als Ausgangspunkt der Dichtungen dieser Art unbedingt St. Gallen anzuerkennen. Übrigens nimmt W. Meyer nicht die Priorität dieser Erkenntnis für sich in Anspruch, die er vielmehr Gaston Paris (Romania XIX. 370) und Léon Gautier zuweist (Histoire de la poésie liturgique I. Bd. 1886). Die Gerechtigkeit erfordert aber, über Paris und Gautier auf Schubiger zurückzugehen, der nicht nur in der »Sängerschule St. Gallens« sondern besonders auch in den »Musikalischen Spizilegien« (1876) wertvolles Material zu der Frage zusammengetragen hat (I. »Das liturgische Drama des Mittelalters und seine Musik«). Mit großer Bestimmtheit weist Schubiger die Parallelität und letzten Endes Identität der ältesten französischen geistlichen Spiele von Limoges, Rouen, Fleuri, Beauvais usw.) mit deutschen (von St. Gallen, Einsiedeln, Freising, Beuron usf.) nach und behebt bereits die letzten Zweifel an der Erkenntnis, daß ebenso wie in Tutilos Weihnachtstropus der Ausgangspunkt der Weihnachtsspiele, in Wipos (1024—1050) Ostersequenz ‚Victimae paschali laudes' der Keim der Osterspiele und in Notkers Sequenz ‚Virgo plorans' der Kern der Rachel-Klagen zu suchen ist. So unscheinbar diese ersten Ansätze zu dramatischer Gestaltung sind, so ist doch angesichts der Einhelligkeit, mit der dieselben im gleichen Wortlaut wiederkehren, jeder Zweifel ausgeschlossen.

Natürlich stehen die Melodien dieser Anfänge des geistlichen Spiels durchaus auf dem Boden des alten liturgischen Gesanges, meiden aber längere Melismen. Je eine Probe aus Tutilos ‚Hodie cantandus‘ und Wipos ‚Victimae paschali laudes‘ möge hier stehen und zwar ebenfalls nach unseren übrigens durchgeführten Prinzipien rhythmisiert; das Ergebnis bestätigt wieder bestens die Richtigkeit der Methode, da die Taktteilung die Melodielinien plastisch heraustreten läßt:

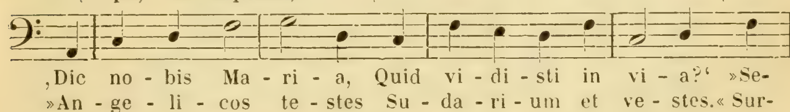
1. (Tutilo, Tropus zum Introitus der Weihnachtsmesse.)

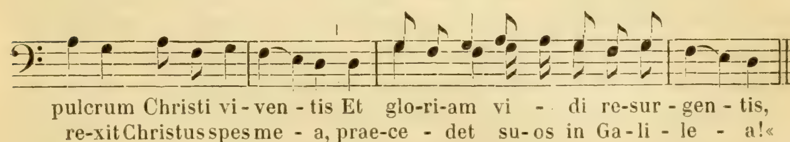






2. (Wipo, Ostersequenz.)





Die erste Entstehung des geistlichen Singspiels ist also in die Liturgie selbst zu verlegen, anscheinend schon früh auch mit Zuhilfenahme von Verkleidung und Attributen. So z. B. ist eins der ältesten Bestandteile der Weihnachtsspiele das Auftreten der heiligen drei Könige mit königlichem Schmuck und Dienern, welche die Geschenke tragen (Schubiger, Spizilegien S. 8); selbstverständlich nahmen aber an der Darstellung selbst nur Priester und Chorknaben

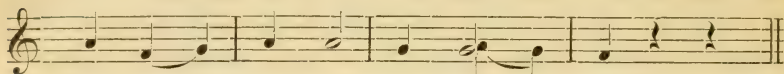
teil, auch z. B. die drei Marien wurden durch Kleriker gesungen. Es ist hier nicht der Ort, näher auf die Entwickelung der geistlichen Spiele einzugehen, wie deren Erweiterung durch immer neue Szenen und die Einführung der Vulgärsprachen sie allmählich mit Notwendigkeit aus dem Gottesdienst hinausdrängte usw.; diesbezüglich ist auf die Spezialwerke zu verweisen, in erster Linie auf W. Meyers Fragmenta Burana, die den geistlichen Spielen mehr als 100 Quartseiten widmen und die von Mone, Coussemaker, Schmeller (Carmina Burana), Schubiger usw. zusammengebrachten Spiele um einige weitere vermehren. »Der Tropus war aufgewachsen mitten in der Liturgie, besonders in der Nähe der Antiphonen und wetteifernd mit der älteren Schwester, der Sequenz. Mit diesen Jugendfreunden blieb auch das geistliche Spiel stets in enger Verbindung und in allen geistlichen Spielen werden sehr oft Antiphonen gesungen, die als allbekannt wie in den liturgischen Büchern nur mit den Anfangsworten zitiert werden; dann aber werden, was man nicht immer erkannt hat, kleine oder große Stücke aus Sequenzen benützt. So kam es, daß man später auch in den halbgeistlichen und in den weltlichen Stücken ohne Bedenken bekannte Hymnen oder Volkslieder einlegte« (W. Meyer, Fragmenta Burana S. 37 f.). Diese wenigen Andeutungen müssen genügen, die Vorgeschichte der geistlichen Spiele verständlich zu machen; die Erweiterung der Dimensionen, die Vermehrung der Personen, die Verlegung aus der Kirche auf improvisierte Bühnen, gehen die Musikgeschichte nicht näher an, da es bezüglich der musikalischen Ausgestaltung dabei blieb, daß altkirchliche Gesänge mit neuerfundenen aber in gleichem Stile konzipierten abwechselten. Auch das Aufkommen neuer Inhalte für die Spiele änderte diese Sachlage nicht. Schon unter den ältesten französischen geistlichen Spielen finden wir das Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen, das auf einer Predigt des Augustinus beruht (Meyer, Fragmenta Burana S. 50), das Danielspiel, in Deutschland das Spiel vom Antichrist (das. S. 58), die wohl niemals in der Liturgie eine Stelle gehabt haben; dazu kommen dann dramatisierte Heiligenlegenden (provenzalische: St. Eustachius, St. Agnes, deutsche: St. Katharina usw.), die allegorisierenden Mysterien (Moralitäten) usw.

In erhöhtem Maße beanspruchen dagegen unser Interesse die ersten Versuche weltlicher Liederspiele, diejenigen des Adam de la Hâle. Eigentlich handelt es sich nur um eins, das Gieus de Robin et de Marion. Die Jeux-partis sind ja nicht eigentlich dramatisch (vgl. S. 255), das amüsante Sittenstückchen Le jeu d'Adam (aus Adams Leben) ist ganz ohne Musik und das seiner Echtheit nach nicht unbezweifelte Jeu du pélerin enthält

nur zwei winzige Melodien von zusammen 23 Noten. Dagegen bietet Robin et Marion nicht weniger als 28 Lieder und hat darum Anspruch auf den Namen des *ersten wirklichen weltlichen Liederspiels*. Allerdings sind aber auch diese Liedchen von minimalen Dimensionen und stehen sehr weit ab von dem kunstvollen Aufbau der Chansons, geschweige der Motets Adams. Da einige dieser kleinen Melodien (von denen übrigens eine Anzahl identisch sind, vgl. unten den näheren Nachweis) noch durch Wiederholung derselben Phrasen eigentlich auf noch kleinere Dimensionen zusammenschmelzen, so wird man gern denen recht geben, welche in ihnen *volkstümliche* Elemente, ja vielleicht Volkslieder oder doch Nachbildungen solcher sehen. Andererseits ist das ganze Werkchen eine dramatisierte Pastourelle mit dem wiederholt die Liebe der Schäferin Marion suchenden Ritter (Sir Aubert), aber durchsetzt mit naiven Schäferszenen zwischen Marion und ihrem Schatz Robin, so daß einerseits die Beziehung zu der Troubadourpoesie nicht zu verkennen ist, andererseits aber die Dorfpoesie, der naturwüchsige Volksgesang, als wesentliches Element hervortritt. Schwerlich ist Coussemakers Übertragung der Notierungen Adams mit Anwendung der Prinzipien der Mensuralmusik der Zeit des allein herrschenden Tripeltaktes berechtigt, obgleich nicht zu verkennen ist, daß Adam de la Hâle die Notenzeichen der Longa und Brevis planmäßig unterscheidet. So befriedigend das Resultat bei dem ersten Liedchen Marions ist, so geben doch die anderen Lieder Anlaß zu ernsten Zweifeln. Meine Ansicht ist, daß Adam, der die Mensuraltheorie seiner Zeit beherrschte, hier die Zeichen derselben in geistvoller Weise benutzt hat, um fortgesetzt *Hebungen* und *Senkungen* zu unterscheiden, aber durchaus im Rahmen der die Rhythmik der Monodien bestimmenden Gesetze, also in demselben Sinne, wie andere Notierungen Schlußwerte durch Verdoppelung des Notenzeichens als lang charakterisieren (auch in der nicht quadratischen Choralnotierung). Ich meine, die Notierung ▪| ▪ ▪| ▪ usw. oder aber ▪ ▪| ▪ ▪| usw. macht nur gleich zu Anfang in der Notierung ersichtlich, ob das Maß fallend (trochäisch) oder steigend (iambisch) ist, ohne aber die strikte Tripelmessung zu bestimmen. Die Frage ob die akzentuierten Noten doppelt so lang zu nehmen seien oder in gleicher Länge wie die nicht akzentuierten, haben wir ja von Anfang an (vgl. S. 13 ff.) offen gelassen, aber im allgemeinen als näherliegend die Gleichsetzung mit irrationaler natürlicher Dehnung der Schwerpunktnoten durchgeführt. Daß das auch für Adams Lieder in »Robin und Marion« das Rechte sein wird, beweist das Ergebnis. Selbst das ‚Robin m'aime', das mensural gelesen so aussieht:



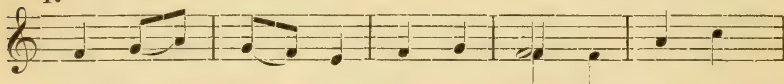
a. Ro - bins m'aime, Ro-bins m'a; Ro - bins m'a
b. Ro - bins m'a - ca - ta co - tè - le,
D'es-car - la - te bonę et bè - le Sous-ka - nię et
c=a (Text und Melodie)



a. de - man - dé - e si m'a - ra.
b. chain-tu - rèlę à leur i - va.

büßt nichts von seiner Grazie ein, wenn man die künstliche Tripelmessung aufgibt und den Rhythmus ganz in derselben Weise, wie in allen übrigen Monodien, die wir betrachtet haben, aus dem Text selbst ableitet, wobei also die Unterscheidung von ■| (Akzentsilbe bzw. akzentuierter Ton) und ■ (leichte Silbe, leichter Ton) nur ein willkommener Wegweiser ist, der in keiner Weise Anlaß gibt, von den Dehnungen auf das doppelte Maß abzugehen, welche die Durchführung der Viertaktigkeit der Melodieteile heischt. Damit verschwinden aber eine ganze Reihe von lästigen Fünftaktigkeiten und andere Störungen des glatten, volksmäßigen Verlaufs der Melodien. Das Resultat ist:

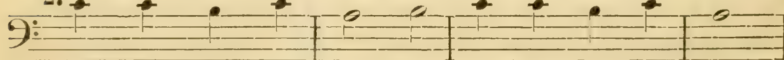
1.



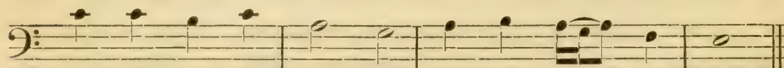
Ro - bins m'ai - me etc. (s. oben).



2.

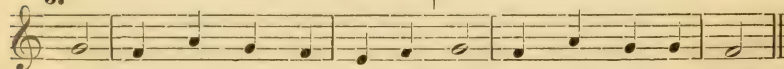


Je me re - pai - roi - e du tour - noi - e - ment,



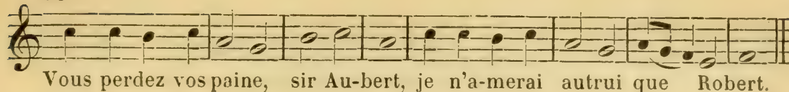
si trou - vai Ma - ro - te seu - letę au cors gent.

3.



Hé! Ro - bins se tu m'aimes, par a - mours mai-ne m'ent.

4.



Vous perdez vos paine, sir Au-bert, je n'a-merai autrui que Robert.

5.



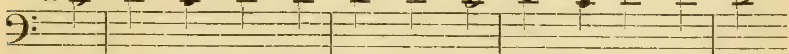
Ber-ge - ro - nè - te sui, mais j'ai A - mi bel et cointe et gai.

6.

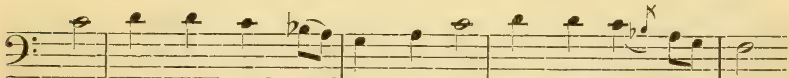


Trairi, de-lu-riau, de-luriau, de-lu - rièle! Trairi de-lu-riau, de-luriau, de-lu - rot!

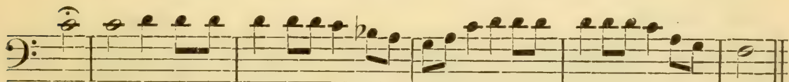
7.



Hui, main jou che - vau-choi - e lès l'o - riè - re d'un bois

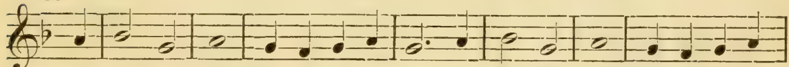


trou-vai gen - til ber - giè - re tant bè - le ne vit roy'

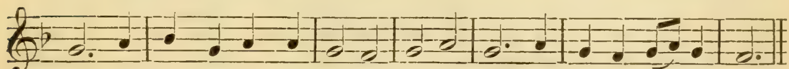


He! Trairi, de-lu - riau etc. (wie 6).

8.



Hé, Ro-be-chon, deure leu-re va; car vien à moi leu-re leu-re
Hé Ma - ri - on, deure etc. (ebenso)



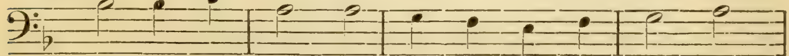
va. S'i-rons jeu-er dou leu-re, leu-re va, dou leu-re leu-re va.

9.

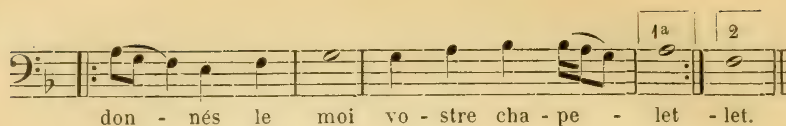


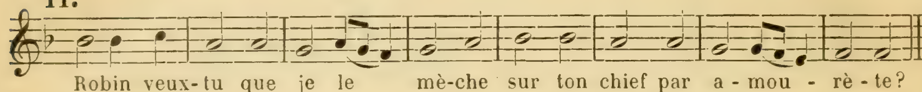
Vous l'o - rés bien di - re bè - le vous l'o-rés bien di - re.

10.

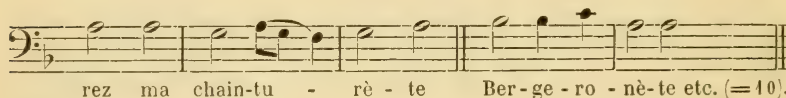


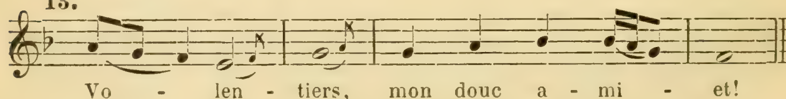
Ber - ge - ro - nè - te dou-che bais - se - lè - te



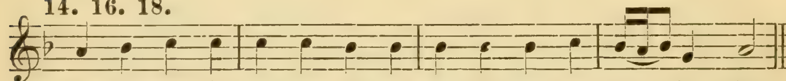








14. 16. 18.



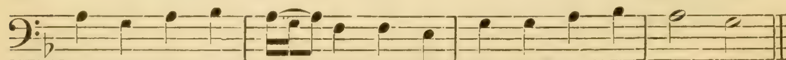
14. Ro - bin par l'â - me ten pè - re ses - tu bien al - ler du piet
16. Ro - bin par l'â - me ten pè - re car nous fai le tour du chief
18. Ro - bin par l'â - me ten pè - re car nous fai le tour des bras

(**20** ebenso)

15. 17. 19.



15. O - ïl par l'â - me men mè - re, re - gar - de come il me siet
17. Ma - rot par l'â - me men mè - re, j'en ven - rai mout bien à chief,
19. Ma - rot par l'á - me men mè - re, tout ain - si con tu vaur-ras,



15. a - vant et ar - riè - re bè - le a - vant et ar - rié - re.
17. I fait - on tel chiè - re bè - le It fait - on tel chiè - re.
19. Est chou la ma - niè - re bè - le est chou la ma - niè - re!

(**21** ebenso)

22.



23.



Hé reveil-le toi Robin, car on enmai - ne Marot, car on enmai-ne Marot.

24.



A - vec te - le com - paig - ni - e doit on bien joi - e me-ner.

25.



J'ai en-core un tel pa - sté qui n'est mi - e de la - sté



que nous man-ge - rons Ma - ro - te bec à bec et moi et vous.
chi me r'a-ten - dés, Ma - ro - te chi ven - rai par - ler à vous.

(26 ebenso)

27.



Au - di - gier dist Raim-bri - ge, bou - se vous dist.

28.



Ve - nés a - près moi, ve - nés, le sen - tè - le,



le sen - tè - le le sen - tè - le les le bos.

§ 50. Die Rhythmik der Monodien im Lichte der Motet-Komposition.

Das Trällerliedchen Deliriau usw. (6 und 7) gibt uns nun auch den Schlüssel für die beiden merkwürdigen Beispiele scheinbarer Anwendung der Anwendung des 3. und 4. Modus in mensuraler Notierung, welche P. Aubry 1904 in der Revue musicale aus der Pariser Liederhandschrift 846 mitgeteilt hat (vgl. S. 193). Es ist gewiß nicht wahrscheinlich, anzunehmen, daß die glatte Durchführung des anapästischen Rhythmus in denselben reiner Zufall der Schreibung der ▪̩ und ▪ wäre, vielmehr wird man gezwungen sein anzuerkennen, daß es sich hier wie bei Adam de la Hâle um die Kenntlichmachung der Akzentsilben durch die unterschiedene Form

der Longa handelt. Das bedeutet aber, für diese Fälle die Durchführung eines Versmaßes mit je zwei Senkungen zwischen den Hebungen, welches bis jetzt für die französische Poesie dieser Zeit (13. Jahrhundert) als gar nicht in Betracht kommend gilt. Da aber die Mensuraltheoretiker seit dem 12. Jahrhundert die vier Hauptmodi koordiniert lehren, so ist wenigstens bestimmt auf die Existenz des gleichen neben dem ungleichen Rhythmengeschlecht (γένος ἴσον und γένος διπλασιόν der Griechen) in dem musikalischen Gemeingefühl der Zeit zu schließen; daß die Mensuralisten beide in die Zwangsjacke des obligatorischen Tripeltaktes steckten (S. 196 ff.), kann diese Erkenntnis nicht irritieren. Wohl aber wird man sich hüten müssen, zuviel von den Anschauungen der Mensuralisten der frankonischen Epoche in diese vormensuralen Monodien zu übertragen. Nehmen wir — wozu Grund genug vorliegt, die Unterscheidung des gegangenen und des gesprungenen Tanzes (Carole und Espringale, Reigen und Nachtanz) als Ausgangspunkt der Unterscheidung der beiden Rhythmengeschlechter im Mittelalter, so sind die zunächst sich ergebenden Hauptrhythmen (spondeisch und iambisch [trochäisch] im Sinne der antiken Metrik):

a) C (γένος ἴσον; ruhig, Andante)

b) 3/4 (γένος διπλασιόν; lebhaft, Allegro)

Als sekundäre Form des gleichen Rhythmengeschlechts aber konnte durch Kontraktion der ersten akzentuierten Zeit mit der folgenden akzentlosen oder aber durch Spaltung der akzentlosen (b) der daktylische bzw. anapästische Rhythmus der antiken Lehre gefunden werden

C (vgl. S. 234 den Schluß des Kalenda Maya)

oder: C

In der Tat deuten die Mensuraltheoretiker des 13. Jahrhunderts (S. 197) an, daß dies die ursprüngliche Messung des 3.—4. Modus ist und nicht die der frankonischen Lehre:

3/4 oder gar 3/4

welche erst als Produkt einer künstlich ausgebauten Theorie zum Vorschein kommen kann. Noch eine dritte Möglichkeit ist aber

nicht von der Hand zu weisen, nämlich die, daß die Dichter, die bis dahin durchaus auf dem Boden der zweisilbigen Versfüße stehen, in Nachahmung der so häufigen Spaltung der leichten Zeit in der Melodie (!) auf den Versuch verfielen, zwischen je zwei (in der Melodie) Akzent tragende Silben zwei nicht Akzent tragende einzuschalten, was sie in der Zeit der Alleinherrschaft der zwischen Hebung und Senkung alternierenden Maße nicht wohl anders ausdrücken konnten als durch Heranziehung von unterschiedenen Notenzeichen, wie solche die Mensuralmusik ihrer Zeit bot. Da es sich aber demnach gar nicht um wirklich unterschiedene Quantität sondern nur um unterschiedene Qualität (nach ihrer Stellung im musikalischen Takte) handelte, so bedeutete die Anwendung der Notierungsform ■ ■ ■ ■ ■ ■ doch nicht eigentlich Wechsel zwischen einem langen und zwei kurzen Tönen, sondern nur Einschaltung von zwei akzentlosen zwischen zwei akzentuierte, also schließlich nichts weiter als den Versuch der Einführung des Tripeltakts auch in die Monodie, der aber für uns korrekt zu notieren wäre als:



Die beiden von Aubry gefundenen Beispiele lassen diese Deutung sehr wohl zu, scheinen aber in ihrer Zeit ziemlich isoliert dazustehen; ihnen würde das ‚Deluriau‘ Adams zuzurechnen sein, bei dem aber das eigentlich wortlose Trällern direkt auf den instrumentalen Ursprung hinweist, weshalb ich es auch unter Beibehaltung des Dupeltakts übertragen habe. Jedenfalls spricht die durchgeführte Zwölfsilbigkeit der Verse und die humoristische Tendenz der Dichtung der beiden Beispiele Aubrys sehr für die Richtigkeit der Deutung, daß es sich um dreisilbige Versfüße handelt; denn die zwölf Silben sind eben viermal drei, füllen also das Normalschema der Viertaktigkeit, und auch der Verlauf der Melodie ist bei solcher Deutung ein durchaus einleuchtender und befriedigender. Weiter zu gehen und die Tripeltakttheorie der Mensuralisten auf die beiden Melodien anzuwenden, halte ich dagegen für durch nichts geboten, da keinerlei Formen der Ligaturen vorkommen, welche auf wirkliche Mensuralnotation deuteten, auch Pausen bestimmter Messung gänzlich fehlen.

Die Motets aus dem Cod. H. 196 von Montpellier in Coussemakers L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles geben uns eine erwünschte weitere Klärung der Frage. Natürlich stehen dieselben auf wirklich mensuralem Boden, wie ein flüchtiger Blick auf die Ligaturen und auf die vorkommenden Pausen erweist. Mehrere Diskantstimmen führen in bestimmtester Weise den daktylischen

bzw. anapästischen Rhythmus (3.—4. Modus) durch und zwar ist in den folgenden Fällen möglicherweise auch schon die Dichtung daktylisch bzw. anapästisch zu verstehen:

Nr. IV (S. VIII) L'estat du | monde et la vi | e (vgl. auch die zweite Hälfte der 2. Stimme: Qui sumen|do etc.).
Nr. XIII (S. XXX) Salve Vir go nobi|lis (2. Stimme: Verbum ca|ro factum | est).
Nr. XVI (S. XXXVI) Diex qui por rait.
Nr. XXVI (S. LIV) Hé! | Mère Dieu | regardez | m'en pit|ié.
Nr. XLIV (S. LXXXVIII) Jolie ment en dou ce desir|ée.

Gewiß wird sich auch unter den von Coussemaker nicht aufgenommenen Motets noch eines und das andere finden, das in derselben Weise dreisilbige Versfüße durchführt; doch sind alle diese Fälle immerhin Ausnahmen, Neuerungen, Experimente, entspringend dem Bestreben, an der Instrumentalmusik gemachte Beobachtungen für die Bereicherung der Vokalmusik zu verwenden. Gehen doch einzelne Nummern darin noch weiter z. B. Nr. VII (S. XIV), wo der Diskant bis zu Versfüßen von vier Silben fortschreitet:

Mont mi fu | griés li dépar | tir etc.

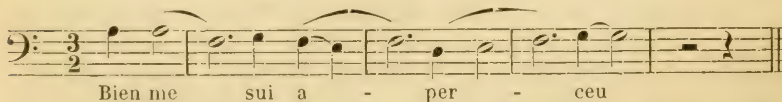
(mit Spaltung der ersten der drei Zeiten), auch Nr. IX:

Povre se|cors ai en|core reco | vré

Nr. 10 sogar mit Spaltung zweier Zeiten des Tripeltaktes, ja mit Tripelspaltung:

S'amours eust point de | poer je m'en de-usse | bien aperce|voir

wodurch 18 Silben auf vier Takte untergebracht werden. Diese Beispiele zeigen deutlich, in wie hohem Grade die Emanzipation des melodischen Rhythmus von dem immanenten Rhythmus der Verse neue Wege erschließen, freilich aber auch zunächst durch die plötzliche Befreiung von einer Fessel zum Mißbrauch der Freiheit verleiten kann, so z. B. in Nr. XXXIII (S. LXV):



wo dem schlicht iambischen Maße der anapästische Rhythmus in einer geradezu verzerrenden Weise oktroyiert ist. Ich betonte aber

bereits, daß in vielen Fällen von der neuen Freiheit nur ein sehr geringer Gebrauch gemacht worden ist, so daß mensurale Notierungen uns geradezu als Bestätigung unserer rhythmischen Deutungen der monodischen Melodienotierungen mit Choralnoten oder Neumen dienen können. Natürlich müssen wir aber dabei stets den nun einmal von den Mensuralnoten der frankonischen Epoche unzertrennlichen Tripeltakt in den Kauf nehmen, dessen Verbindlichkeit für die Monodie nicht anerkannt werden kann. Ich betone wiederholt, daß die verschiedene Zahl der auf den einzelnen Versfuß disponierten Silben einen viel größeren Unterschied bedeutet als die Tripel- oder Dupeltaktordnung. Wenn z. B. bei Coussemaker a. a. O. als Nr. VIII (S. XIX) aus dem Codex von Montpellier über dem Tenor ‚Veritatem' zwei Marien-Hymnen kopuliert werden, deren eine in dreisilbigen und die andere in zweisilbigen Versfüßen einhergeht, so ist das ein viel tiefer gehender Gegensatz, als wenn die eine den Rhythmus

$2/4$ ♩ ♩ | ♩ ♩ und die andere diesen: 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩

durchführte. Der Anfang lautet (bis zu Ende — acht solche Viertakter — mit gleicher Ordnung):

O Mari - a Virgo Davi-di-ca etc. Vir-ginum flos vi-te spes uni-ca

O Ma-ri - a ma - ris stel-la ple - na gra - ti - e usw.

Veritatem.

Deshalb wird es uns nicht eben allzu stark irritieren, wenn das Motet über ‚Manere' bei Coussemaker Nr. XV (S. XXXIV), dessen beide Diskante wir aus einer neumierten monodischen Notierung ablesen würden als:

1. Diskant. NB. NB. NB.

L'autrier m'es-ba - noi-e Et tous seus pen - soi - e A mon gré usw.

2. Diskant. NB. NB. NB.

Deme - nant grand joi-e L'autrier m'en a - loi - e Les un pré usw.

statt dessen im Tripeltakt und zwar mit hinkender Verlängerung der leichten Zeiten einhergeht; wohl aber wird es uns eine schwerwiegende Bestätigung unserer Praxis sein, daß nicht nur die Sechssilbler sondern auch die Fünfsilbler, Viersilbler und Dreisilbler das Normalmaß des Vierhebers fortgesetzt voll ausfüllen und zwar ganz genau mittels derselben Dehnungen der letzten oder aller Silben, welche wir anzuwenden gewohnt sind. Da der Streit über die Richtigkeit des Prinzips damit ein für allemal entschieden werden dürfte, wird es nicht als Ballast erscheinen, wenn wir noch einmal ausführlicher werden. So wenig erquicklich auch das Ergebnis der Verbindung der einzeln gelesenen entschieden hübschen Melodien ist, so mag doch der Anfang nicht nur dieses Motets sondern auch der des ebenfalls über das Manere als Tenor gesetzten vierstimmigen Motets Nr. XLIII (S. LXXXIV) aus dem Kodex von Montpellier hier Platz finden:

(Nr. XV)

L'autrier m'es-ba - noi-e Et tous seus pen - soi - e

De-me-nant grant joi-e L'autrier m'en a - loi - e

Manere

A mon gré S'en ai mieus tro-vé Fai-sant mout grant

Les un pré Au dous tans d'e-sté N'en-co - re n'a-

joi - e En - con - trai Ro-bin les un prè

usw.

voi - e Nus hom encon - tré

(Nr. XLIII)

Ce que je tieng pour déduit c'est ma do-

Bo - ne com - paig - ni - e Quant elẹ est bien pri-

Certes mout est bo - ne vi - e D'estrẹ en bone compai-

Manere

lors Car ce qui plus me de - straint cet

vé - e Maint jeu main - te dru - e - ri - e

gni - e Vraiẹ et es - pro - vé - e

bonẹ a - mors Où je m'ai do-

Fait fairẹ à cé - lé - e Mais quant cha - scun

Car plus tot tro - vé - e Est o - ren-droit tri - che-

né tous jors Sans re - pen - tir

tient sa mi - e Cointẹ et bien pa - ré - e

usw.

ri - e Tra - ï - son et mau - ve - stés

Das letztere ist dadurch noch interessanter, daß es nicht wie Nr. 15 in den Gedichten der Diskante gleiches Gemäß hat, sondern in jeder der drei Stimmen anderes, aber alle drei unsere Praxis bestätigend. Der zweite Diskant mischt aber Daktylen ein in einer Weise, die den achtsilbigen Versen mit den sechssilbigen der dritten Stimme gleiche Reimstellen verschafft (vgl. S. 110 die Anweisung des Joh. de Grocheo):

1. Diskant:	Ce que	je tiens	pour dédu	it c'est	ma	do-	lors	(Pause)
	Car ce	qui plus	mi de-	straint cet	bone	a-	mors	(Pause)
2. Diskant:	Certes mout	est bone	vi-	e	D'estre en bo	ne compai	gni-	e
NB. 3.-4. Zeile:	Vraie et	espro-	vé-	e	Car plus	tot tro-	vé-	e
3. Diskant:	Bone	compaig	ni-	e quant	ele est	bien pri-	vé-	e
NB. 3.-4. Zeile:	Maint jen	mainte	dru e-	ri e	fait faire	à cé-	lé	e

Natürlich ist das wichtigste Ergebnis die Bestätigung der **starken Dehnungen** (c'est ma dolors; cet bone amors), für welche ich auch noch weiter auf einige andere Nummern bei Coussemaker hinweisen kann. Nr. XXIV bestätigt unsere Verselbständigung der kleinen Zeilchen in der Estampida von Vaqueiras und bei Nithart:

`A ma da - me dou-nour pour-qui

*

Quar a - mours ne veut a - mi - e Tant ait e - le

*

chant et chan - te - rai tous les jours que

* * *

se - gnou - ri - e Par - tout Le mout

* *

je vi - vrai Ne ja ne m'en par - ti - rai

NB. *

E - spa - ni - é voi metre a - val le veut

S'en di-rai Ai, ai, ai! Au cuer sent les maus que j'ai

Diex li promet sa foi qui puis li ment

Bien sai qu'en mo-rai Hai! Se bien prochain secours n'ai

usw.

nus né Si doit me-tre s'il ne la soit

Das Beispiel zeigt bereits eine sehr fortgeschrittene Technik in der Bezwingung der Aufgaben, welche die Verbindung zweier Gedichte stellt, die beide zu ihrem Rechte kommen sollen; man beachte, wie hier die zweite Stimme mit ihren Zweitaktern zuerst um einen Takt gegen die erste Stimme verschoben ist, bei NB. aber ihre Reimstellen (*) mit der ersten Stimme zusammenführt. Auch als Beleg geistvoller Verwendung des Hoquetierens ist das Zitat von Interesse.

Speziell die Dehnungen der Kurzzeilen und ihre Unterbringung in selbständigen korrespondierenden Formgliedern bestätigt auch Nr. XLIV (S. LXXXVIII):

NB.

2. Stimme: Quant voi la flo-re-te Naistre en la pré-e

3. Stimme: Je suis jo-li-e-te, sa-de-te, plai-sans,

Et joi l'a-lo-ete A la ma-ti-né-e

Joi-ne pu-ce-le-te N'ai pas quinze ans

usw. durch das ganze Stück. Auch das reizende Diex, je ni puis la nuit dormir (Nr. XLVIII S. C) ist ein laut redender Beweis, daß wir auf dem rechten Wege sind (alle drei Oberstimmen sind rhythmisch völlig übereinstimmend!):

1. Diex! Mout me fait sou-vent fré - mir Quant la

2. Diex! Je sui ja près de jo - ir Or ni

3. Diex! Je ni puis la nuit dor - mir Qu'a - dès

Tenor Et videbit

voi En e - smai M'a - mi mout en veil - le usw.

voi Qui de moi Gué - rir s'a pa - reil - le

oi Ne sai quoi Qu'a-mour me con - seil - le

Auch diese Beispiele belegen aber, in welchem Maße das 13. Jahrhundert noch in der Praxis des organalen Satzes steckt, wie nicht sowohl das Intervall-Verhältnis der gleichzeitigen Stimmbewegungen zueinander als vielmehr der Gang der einzelnen Stimmen durchaus im Mittelpunkt des Interesses steht. Natürlich kann diese immer wieder bestätigte Erkenntnis nur darin bestärken, in

Einzelstimmen, vor allen also auch in isolierten Stimmen, also in der Monodie alle rhythmische Unnatur und allen groben Widerspruch gegen das Metrum der Textunterlagen mit mißtrauischem Blicke zu betrachten und niemals eine Übertragungsweise gutzuheißen, welche zu solchem Ergebnis führt, vor allen aber eigentliche Mensur überhaupt abzulehnen, wo nicht unabweisliche Belege für ihr Vorliegen sich finden. Daß aber selbst in der Praxis der Mensuralisten des 12.—13. Jahrhunderts vielfach noch die Gewöhnung an die Choralnotierung eine große Rolle spielt, beweisen die Sammlungen des Kodex von Montpellier und des Antiphonarium Medicaeum zur Evidenz. Besonders bezüglich der Ligaturen hat man in jedem Einzelfalle erst zu prüfen, ob dieselben nicht einfach Silbenwerten entsprechen (entsprechend der Choralpraxis) oder aber den Modus durch ihre Formen repräsentieren (nach der von Anonymus IV aufbewahrten Theorie der Zeit vor Garlandia); beides sind aber, nicht nur gegenüber der Frankonischen Theorie sondern auch gegeneinander gehalten, sehr verschiedene Dinge. Diese Skepsis ist gegenüber der gesamten Produktion des 13. Jahrhunderts am Platze; für Monodien aber stirbt die Handhabung der Choralnotierung selbst im 14. und 15. Jahrhundert nicht gänzlich ab, und lebt noch in der Praxis der Meistersinger des 16. Jahrhunderts fort.

V. Buch.

Die Ars nova.

Einleitung.

Durch den Nachweis berechtigter Zweifel an der mensuralen Natur der Notierung nicht nur der Monodien des 12.—13. Jahrhunderts sondern auch eines nicht unerheblichen Teils mehrstimmiger in diese Zeit gehöriger Tonsätze ist der Bestand von Denkmälern der eigentlichen Mensuralmusik dieser Epoche sehr stark zusammengeschmolzen. Fast will es scheinen, daß die erste Epoche der Mensuralmusik ihre Stärke in der Fundamentierung einer neuen Theorie hatte und praktisch zunächst nur wenig genießbare Früchte zeitigte. Das Beispiel des Sommer-Kanons zeigt, wie die dem geistlichen Stande angehörigen Träger dieser neuen Lehre die Erzeugnisse der auf dem Boden der alten Anschauungen erwachsenen Kunst durch nachträgliche Veränderungen »stilisierten« und mit ihren neuen Theorien in Einklang brachten. In manchen Fällen erschien die Anwendung der mensuralen Wertzeichen geradezu als eine das Wesen der Komposition gar nicht antastende unterschiedene Schreibweise. Vor allem muß aber bedingungslos zugestanden werden, daß auch aus den Monumenten, welche zweifellos mensural notiert sind, also solchen, die neben den der Choralnote entlehnten Formen der Ligaturen auch die scharf durch die Form der Anfangs- oder Schlußnoten unterschiedenen der eigentlichen Mensuraltheorie, sowie Divisionspunkte und Pausen bestimmten Dauerwerts aufweisen, noch kein neuer Geist spricht. Noch ist das leitende Prinzip doch nach wie vor die Auseinanderführung und Wiederzusammenführung der Stimmung zum Einklang, der Oktave oder auch der Quinte, noch sind Parallelführungen der Stimmen in Einklängen, Oktaven oder Quinten und Quarten zufällige Bildungen, die keinerlei Anstoß erregen und das Konsonieren der Stimmen auf die schweren Zeiten ist die einzige ästhetische Forderung, welche ein Erstarken des Formensinns in der Mehrstimmigkeit bekundet. Die Tonalität spricht sich in den mehrstimmigen Neuschöpfungen nur in der primitiven Form der konstanten Festhaltung derselben Harmonie aus und es ist noch nichts zu verspüren von dem Durchbrechen eines Verständnisses

für Harmoniebewegung. In dieser Hinsicht sind daher sowohl die alten kirchlichen Choralmelodien als auch die neuentstandenen geistlichen und weltlichen Monodien mit ihren Distinktionsschlüssen auf anderen Tönen als der Finalis den freien mehrstimmigen Neuschöpfungen ganz entschieden überlegen. Selbst der Sommer-Kanon kommt aus dem *F*dur-Akkord in keinem einzigen Distinktionsschlusse heraus, so hübsch er übrigens durch seine Fauxbourdon-Grundlage innerhalb der Distinktionen Harmoniebewegung findet. Man hat daher zweifellos ein Recht, der neuen Kunstströmung, welche sich nach dem Jahre 1300 bemerklich macht, den Namen, den sie sich selbst beilegte, Ars nova, die neue Kunst, als berechtigt zuzugestehen. Denn sie bringt wirklich Neues, und zwar sehr vieles Neue. Nicht nur macht sie in der mehrstimmigen Kunstmusik der seltsamen Beschränkung auf den Tripeltakt ein Ende durch die Unterscheidung der perfekten und imperfekten Mensur der Takteinheiten und Zählzeiten, sondern sie bringt auch die Vollendung der Emanzipation der Stimmen voneinander durch das Verbot der parallelen Einklänge, Oktaven und Quinten, und was noch viel wichtiger ist, sie führt die der Monodie längst geläufigen Unterscheidungen von Halbschlüssen und Ganzschlüssen auch in der freien mehrstimmigen Komposition durch. Daß für letzteren Fortschritt die improvisierten Diskantiermanieren, sowohl die zweistimmigen als die dreistimmigen (Fauxbourdon) die Wege gewiesen haben, ist mehr als wahrscheinlich. Selbst der Satz der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts trägt ja noch die Eierschalenreste dieser Entstehung unverkennbar mit sich herum. Johannes Wolf (Gesch. der Mensuralnotation usw.) möchte den damit angebahnten großen Fortschritt den Franzosen zuschreiben, während in letzter Zeit sonst die Annahme Wurzel gefaßt hatte, daß die Wiege des eigentlichen Kontrapunkts England gewesen ist. Wolf nimmt an, daß der Fauxbourdon nicht alt ist, d. h. daß er nicht älter ist als seine erhaltenen Formulierungen durch den Mönch Wilhelm und die Engländer Chilston und Power. Aber selbst wenn wir den Sommer-Kanon nicht hätten, müßten wir aus Notizen bei Garlandia, dem Anonymus IV, Odington usw. doch schließen, daß er erheblich älter ist und daß z. B. auch der Satz Machaults durchaus auf dem Boden des Fauxbourdon steht. Der englische Paralleldiskant in Terzen oder Sexten oder in Terzen und Sexten mit Anfang und Schluß in vollkommenen Konsonanzen (Einklang, Oktave, Quinte) ist schließlich doch zweifellos zum mindesten der Ausgangspunkt des Stils, der durch die Ars nova auch der kontinentale wurde, vielleicht aber wie früher betont, sogar auch der Ausgangspunkt der gesammten Mehrstimmigkeit, einschließlich des alten Organums.

Merkwürdigerweise hat Joh. Wolf, der uns erstmalig Denkmäler der musikalischen Kunst des 14. Jahrhunderts in größerer Zahl zugänglich gemacht hat, nicht bemerkt, daß die Italiener nicht nur den Umschwung im Notenschriftwesen vorbereitet haben, den Philipp de Vitry Frankreich und den Niederlanden vermittelte, sondern — was viel wichtiger ist — auch den neuen Stil geschaffen, welcher für die Ars nova das schließlich doch Bedeutendste ist, den Stil, der mit den Traditionen des Organums auffällig bricht und den Satz auf Parallelführung in Terzen und Sexten anstatt auf Gegenbewegung basiert. Dies Ergebnis der Untersuchung der Denkmäler ist in hohem Grade überraschend und eröffnet ganz neue Gesichtspunkte, die allerdings geeignet sind, die Rolle, welche England in der Zeit der Entstehung des voll ausgebildeten, noch heute als korrekt anerkennbaren kontrapunktischen Satzes gespielt hat, stark herabzudrücken und doch Power, Benet, Dunstaple usw. als nicht speziell auf englischem musikalischen Boden entstandene Erscheinungen hinzustellen. Florenz wird damit zur Geburtsstätte einer Stilwandlung, die kaum minder wichtig ist als die dreihundert Jahre später erfolgende Rückkehr zur (begleiteten) Monodie, und ganz neue Namen treten in die musikalische Geschichtsschreibung mit dem Anspruch auf epochemachende Bedeutung ein.

Die Einführung von zweierlei Mensur (der perfekten und imperfekten) der wichtigsten Notenwerte je nach der Taktvorzeichnung, legt aber zugleich den Grund für die bald zu so großer Bedeutung gelangenden Doppelverwendungen derselben Notierung und gibt den Anstoß zu ganz neuen künstlichen Formen der imitierenden Setzweise, die dann ganz von selbst zu weiteren Komplikationen anreizen und geradeswegs in die schwindelnde Kanonkunst des 15.—16. Jahrhunderts überführen. Natürlich ist es eine Verirrung, wenn die historische Betrachtung diesen Kraftproben einer einseitig die Technik überschätzenden Kunst ihr Hauptinteresse zuwendet, wenn sie auch nicht ganz umhin kann, dem was die Zeit speziell bewundert hat, besondere Beachtung zu schenken. Nur soweit diese Leistungen über die Künstlichkeit der Form nicht die Hauptsache, einen lebenswahren Ausdrucksgehalt aus dem Auge verlieren, haben sie Anspruch darauf, auch heute noch hoch bewertet zu werden; fehlt dieser, so sind sie nur Denkmäler einer Verirrung, allerdings aber doch einer Verirrung, welche den positiven Nutzen gebracht hat, der Kunst neue Ausdrucksformen, neue ästhetische Werte zuzuführen.

XVI. Kapitel.

Florenz die Wiege der Ars nova.

§ 51. Die Restitution des geraden Taktes neben dem Tripeltakt.

Die Epoche der Alleingeltung des Tripeltakts schrumpft durch die neuesten Ergebnisse der historischen Forschung stark zusammen, nicht nur ihrer Bedeutung nach sondern auch hinsichtlich ihrer effektiven Dauer. Es scheint fast, als habe nur die Pariser Schule wirklich etwa ein Jahrhundert lang die seltsame Unnatur der ausschließlichen Tripelmessung radikal durchgeführt (Garlandia, Aristoteles, Cruce, die beiden Franko usw.); vor 1200 hat diese Lehre wahrscheinlich auch in Paris noch nicht bestanden und bald nach 1300 ist auch da ihre Alleinherrschaft gebrochen. Daß sie in England erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts Eingang gefunden, beweist der Sommer-Kanon, beweisen auch die Angaben des Anonymus IV und Odingtons. Italien aber hat vielleicht das Stadium der obligatorischen Tripelgeltung überhaupt nicht durchgemacht. Wenn Joh. Wolf (Gesch. d. Mensuralnot. S. 29) annimmt, daß eine spezifisch italienische Mensuraltheorie an Petrus de Cruce angeknüpft habe, so hat er dabei den reichlicheren Gebrauch kleinerer Notenwerte mit Anwendung des Divisions-Punktes zur Abgrenzung der Breviswerte gegeneinander im Auge. Das Umgekehrte, daß Petrus de Cruce sich mit seiner Manier dem italienischen Brauche angeschlossen hätte, ist aber nicht ausgeschlossen. Jedenfalls wissen wir nichts von absoluter Tripelgeltung bei den Italienern, finden aber bereits um 1300 gerade und ungerade Teilung in verschiedenen Potenzen in Gebrauch, was Wolf auf Einflüsse der italienischen Volksmusik auf die aus Frankreich überkommene Kunstmusik beziehen zu müssen glaubt. Vielleicht trifft eine umgekehrte Formulierung das Rechte, nämlich daß die aus Frankreich herüberkommende Lehre der Tripelgeltung neben der zunächst allein selbstverständlichen Dupelgeltung Eingang fand und das System komplizierte. Daß wenigstens die Spanier (Hispani et Pampilunenses) und Engländer von den Spitzfindigkeiten der Perfectio und Proprietas noch nichts wußten zu einer Zeit, wo in Paris die Lehre voll entwickelt war, bestätigt der geschichtskundige Anonymus IV ausdrücklich (Coussemaker Script. I. 345). Wir werden deshalb eine selbständig entwickelte italienische Praxis der Notierung annehmen dürfen, welche sich vorzugsweise kleinerer Notenwerte bediente (Brevis und Semibrevis) und die Taktordnung (ob gerade oder ungerade) durch die Divisionspunkte anzeigte. Ob außer dieser für

nicht allzu komplizierte Verhältnisse wohl ausreichenden taktmäßigen Schreibweise auch bereits früh eine eigentliche Taktvorzeichnung von den Italienern gebraucht wurde, welche von vornherein darauf hinwies, ob gerade oder ungerade Taktordnung herrschte, wissen wir nicht; doch ist mindestens um 1300 auch diese durch den Bericht des Marchettus von Padua verbürgt (Pomerium artis mensuratae [1309] Gerbert Script. III. 193), nämlich 3 oder I für den Tripeltakt und 2 (II) für den geraden Takt, da aber bereits auch unter Aufnahme des ganzen Apparates der Imperfizierungs- und Alterierungslehre, wie sie die Pariser Schule entwickelt hatte.

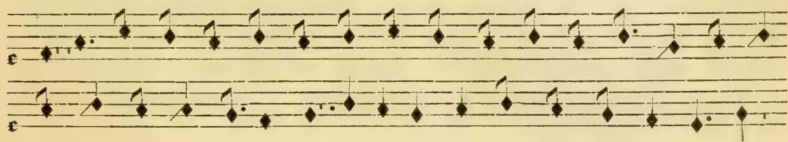
Da wie es scheint die Italiener bereits im 13. Jahrhundert die Brevis als Takteinheitswert (Tempus) behandelten, während die Franzosen als solchen die Longa betrachteten (Perfectio), so ist es nicht gewagt, zu vermuten, daß die Ersetzung des Zählens nach Breves (alla breve) durch das nach Semibreven, das die Kunst des 14. Jahrhunderts schon im äußeren Bilde so stark von der des 13. Jahrhunderts unterscheidet, auf eine Verpflanzung des italienischen Usus nach Frankreich zurückzuführen ist. Das widerspricht nicht einer früher ausgesprochenen Vermutung, daß der Übergang von längeren zu kürzeren Notenwerten ein Erstarken des Einflusses der Praxis der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik verrät; denn wir werden finden, daß die Instrumentalmusik früh in Italien eine innige Verbindung mit der Vokalmusik eingegangen ist. Als derjenige, welcher die italienische Praxis der verschiedenen Taktteilungen den Franzosen vermittelte, ist Philippe de Vitry (gest. 1361 als Bischof Meaux) verbürgt (Ferd. Wolf, Über die Lais usw. S. 141), der damit auch den Übergang zu den kleineren Taktarten anbahnte und die Notenwerte Minima (♦︎ mit Hals) und Semiminima (♦︎ mit Hals und Fähnchen) einführte. Leider ist von Vitrys Kompositionen, die ihrer Zeit in außerordentlichem Ansehen standen, nichts erhalten, wenigstens nicht unter seinem Namen. Die Bedeutung eines Reformators der Notenschrift aber hat derselbe zweifellos nur für Frankreich, das er von dem Modezopfe der Frankonischen Tripeltheorie befreite; das Wesentliche seiner Reform hat er von den Italienern übernommen, und nur die Erfindung der roten Noten (S. 301) scheint ihm nicht abgesprochen werden zu können.

Die ganz eigenartige und formenreiche Entwickelung der italienischen Mensuralnotierung des 13.—14. Jahrhunderts kann hier nicht im Detail dargestellt werden. Doch liegt dieselbe dank Joh. Wolfs gründlicher Bearbeitung der ziemlich verwickelten Materie jetzt offen zutage (Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460 S. 28—36 und S. 215—356). Es sei nur kurz angemerkt, daß aus der unbefriedigenden Praxis der Zeit vor Marchettus von Padua

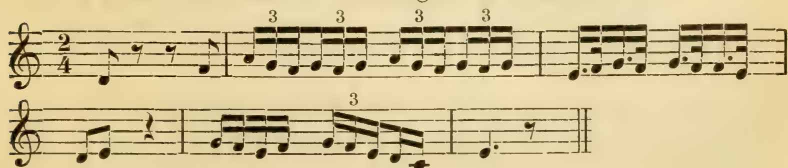
mit ihrer Teilung des Taktwertes (der Brevis) in bis zu zwölf nicht in der Form voneinander unterschiedenen Semibreven sich durch Marchettus selbst und die Komponisten des 14. Jahrhunderts eine große Zahl neuer Formen für die kleinen Werte entwickelt haben, deren Hauptunterschiede die eine Verlängerung bedeutende Stielung nach unten ( ) und die eine Verkürzung bedeutende Stielung nach oben (usw.) bilden, deren genauere Geltung aber noch weiter von der durch Buchstaben angezeigten Taktteilung (divisio) abhing:

q (quaternaria)	=	Vierteilung	der	Brevis
s (senaria)	=	Sechsteilung	»	»
o (octonaria)	=	Achtteilung	»	»
n (novenaria)	=	Neunteilung	»	»
d (duodenaria)	=	Zwölfteilung	»	»

Doch kommen zu den ohnehin genügend verzwickten Rechnungsweisen je nach der Teilungsart noch weitere Komplizierungen durch kombinierte Bezeichnungen wie (für Triolen- und Quartolenbildungen), (dgl.), usw., Dinge, die wirklich nicht in die allgemeine Musikgeschichte gehören, da beinahe jeder Komponist wieder besondere Anwendungen gemacht hat, die man aber bei Joh. Wolf jetzt bequem vergleichen kann, der auch für weitere Entzifferungsversuche bestens den Schlüssel an die Hand gibt. Als ein großes Verdienst de Vitrys muß jedenfalls anerkannt werden, daß er aus diesem Gewirr neuer Formen eine weise beschränkte Auswahl getroffen, und auch daß er durch die Einführung der roten Noten ganze Gruppen derselben überflüssig gemacht hat. Nur ein ganz kurzes Bruchstück mag einen Begriff geben, in welchem Maße diese italienischen Notierungen von allem abweichen, was man bisher in Büchern über Mensuralmusik zu sehen gewöhnt war (Wolf a. a. O. II. S. 65, Madrigal von Jacobus de Bononia):



was in unsere Notenschrift übertragen so aussieht:



Wenn wir auch auf das Detail der italienischen Notierung nicht eingehen können, so müssen wir doch wenigstens uns ein Bild von der gänzlich veränderten Situation zu machen suchen, in welcher sich der Komponist nach der Einführung der Dupelmensur neben der Tripelmensur (in der vereinfachten Form de Vitrys) befand. Zunächst entschwindet die Möglichkeit verschiedener Messung der Longa so gut wie ganz aus dem Gesichtskreise und die Longa wird einfach zur langen Schlußnote. Die Brevis aber, welche nunmehr den Taktwert repräsentiert, ist entweder perfekt und gilt dann drei Semibreven (Tempus perfectum, gefordert durch den vollen Kreis ○), oder sie ist imperfekt und gilt nur zwei Semibreven (Tempus imperfectum, gefordert durch den unvollständigen Kreis C); ferner ist aber auch die Semibreves perfekt und gilt dann drei Minimen (Prolatio major, gefordert durch einen Punkt im Kreise oder Halbkreise), oder sie ist imperfekt und gilt nur zwei Minimen (Prolatio minor, wenn der Punkt im Kreise oder Halbkreise fehlt). Das sind die berühmten ‚quatre prolations', die vier auch heute noch ziemlich die Möglichkeiten erschöpfenden Taktarten Philipps de Vitry:

⊙	Tempus perfectum und Prolatio major,	■ = 3 ◆, ◆ = 3 ◆̍ (Taktordnung 3×3)
C·	Tempus imperfectum u. Prolatio major,	■ = 2 ◆, ◆ = 3 ◆̍ (Taktordnung 2×3)
○	Tempus perfectum und Prolatio minor,	■ = 3 ◆, ◆ = 2 ◆̍ (Taktordnung 3×2)
C	Tempus imperfectum u. Prolatio minor,	■ = 2 ◆, ◆ = 2 ◆̍ (Taktordnung 2×2)

Dazu ist zu bemerken, daß bei jeder dieser Taktarten für diejenigen Notenwerte, für welche Perfektion vorgezeichnet ist, in ihrem Verhältnis zur nächst kleineren Notengattung alle die Bestimmungen der Imperfizierung (a parte ante oder a parte post) und für die nächst kleineren die der Alteration gelten (vgl. S. 202 ff.), also bei vorgezeichnetem ⊙ für Brevis — Semibrevis und für Semibrevis — Minima, bei ○ nur für Brevis — Semibrevis und bei C· nur für Semibrevis — Minima, z. B.:

1. ○ ■ ■ ◆◆ ■ ◆◆◆■ ◆■ ◆·◆■ ■ ◆·◆◆ ■ ■· ◆■ usw.

= $^3/_4$

2. C· ■ ◆ ◆◆◆̍ ◆ ◆◆̍◆̍ ◆ ◆̍◆̍◆̍ ■ ◆·◆̍◆ ◆◆̍·◆̍◆ ◆ ◆̍·◆̍◆̍·◆̍◆̍◆̍ ◆ ■ usw.

= $^6/_8$

3.

= 9/8

usw.

Dagegen würde die Notenreihe von 1 mit der Vorzeichnung C (Brevis und Semibrevis imperfekt) zu lesen sein als:

2/2

da keine Note drei der nächst kleineren Ordnung gelten würde und der Punkt nicht Trennungspunkt sondern Verlängerungspunkt (Punctum additionis) wäre, der trotz der Imperfektion des Taktes doch die einzelne Note dreizeitig macht (ihre Geltung um die Hälfte verlängert). Laut Mensurvorzeichnung imperfekte Noten gelten also so wie heute überhaupt alle Noten, die Einführung der Imperfektion neben der Perfektion ist der erste Schritt zur Vereinfachung der Mensuraltheorie in der Richtung der späteren Entwicklung, bedeutet aber zunächst eine Vermehrung der Geltungsmöglichkeiten und dadurch eine Komplizierung.

Die roten Noten brachten hierzu vor allem eine bequeme Schreibweise für vereinzelte synkopische Bildungen, welche an Stelle zweier Werte, deren dreizeitige Geltung vorgeschrieben war, drei zweizeitige, also imperfekte setzt (man denke die hohlen, weißen Noten der folgenden Beispiele rot; der Gebrauch, statt der roten solche hohle Noten zu setzen, kam bald auf, zuerst mit der Absicht nachträglicher Rotfüllung, die aber dann oft ganz unterblieb):

NB. NB.

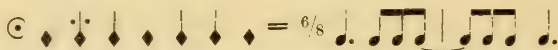
= 3/4

= 6/8

Von untergeordneter Bedeutung ist das von den Theoretikern verzeichnete aber seltene Vorkommen der roten Noten für einzelne perfekt gemeinte Noten bei imperfekter Mensur, sowie zur Unter-

scheidung von Choralnoten und Mensuralnoten oder auch mit der Bedeutung unseres ‚ottava alta'.

Schon vor de Vitry aufgekommen ist das (doppelte) Punctum demonstrationis, das auf besondere synkopische Verschiebungen der Notenwerte aufmerksam machte, indem es eine kleine Note isolierte und eine etwaige sonst mögliche Alteration verhütete, z. B.:



und nicht etwa

Hier wird also die durch die Punkte isolierte Minima als $^1/_3$ Semibrevis für sich gerechnet, so daß die nächste Minima die ihr folgende Semibrevis imperfiziert; die isolierte Minima gehört daher sozusagen mit den dann weiter folgenden beiden Minimen zu einer Semibrevis zusammen.

Doch genug vom Detail; wir müssen darauf verzichten, hier die Lehre vollständig zu geben und verweisen auf die Spezialwerke. Ob de Vitry wirklich auch schon, wie die ca. 1400 geschriebene Rhetorik (s. oben) behauptet, den Gebrauch der *proportionalen Notierungen* angefangen hat (‚la nouveleté des proportions'), läßt sich nicht mehr entscheiden; die ihm mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen theoretischen Traktate wissen von den Proportionen noch nichts und Kompositionen von ihm kennen wir nicht. Doch tauchen die Anfänge proportionaler Notierung noch im 14. Jahrhundert auf, nämlich die Beschleunigung oder Verlangsamung der Werte in dem Verhältnis 2 : 1, die Beschleunigung (*Diminutio*) angezeigt durch den Diminutionsstrich durch das Tempuszeichen (⏀ ₵ usw.) oder auch durch eine 2, die Verlangsamung (*Augmentatio*) durch $^1/_2$ oder Wiedereintritt der nicht durchstrichenen Zeichen (○, C usw.). Diese proportionalen Notierungen öffneten den Weg zu den künstlichen *Doppelverwendungen derselben Notierung*, welche im 15. Jahrhundert so große Bedeutung erlangten. Aber man verlor bald genug solche vernünftige Motivierung aus dem Auge und spickte ohne jede künstlerische Notwendigkeit die Notierungen mit komplizierten proportionalen Wertveränderungen der Notenzeichen, sei es im Verhältnis des folgenden zum vorhergehenden in derselben Stimme, sei es in dem Verhältnis zugleich singender Stimmen. Von diesen äußersten Verkünstelungen ist die Musik der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber noch weit entfernt und hat zunächst genug daran, notwendige Zeichen und Unterscheidungen für wirkliche Bedürfnisse der sich freier entwickelnden Kunst zu finden.

§ 52. Die Umgestaltung der Satzlehre. Oktaven- und Quintenverbot.

Eine der interessantesten Fragen der Geschichte der Musiktheorie ist die nach der Entstehung des Verbots der Parallelführung zweier Stimmen im Einklang, in der Oktave oder in der Quinte. Wie sehr dasselbe dem Organalstile fern lag, haben wir zur Genüge konstatiert; seine Aufstellung bedeutet tatsächlich den Durchbruch einer ganz anderen Auffassungsweise der Mehrstimmigkeit, nämlich das fortgesetzte im Auge behalten des Zusammenklangs zweier Stimmen an Stelle der früheren Beschränkung auf die Konstatierung ihres Verhältnisses bei den Einschnitten oder auf rhythmische Hauptzeiten, während man im übrigen ihre Wege nicht verglich. Freilich wird immer die Zwischenfrage nach dem Alter der englischen Diskantiermanier aufzuwerfen sein. Ebenso alt wie diese ist schließlich doch die letzte Wurzel der Setzweise, welche etwa um 1300 zu der Aufstellung des Verbots der parallelen vollkommenen Konsonanzen führte. Ein Vergleich des Libellus in gallico de arte discantandi (Coussemaker Hist. de l'harmonie S. 245 ff.) und seiner lateinischen Bearbeitung (Anonymus III, Coussemaker Script. I. 324) mit den Dechantier-Regeln des Anonymus XIII bei Coussemaker Script. III. 496 legt immer wieder die Frage nahe, ob nicht das Parallelsingen in Quarten oder Quinten von allem Anfange an eine theoretische Stilisierung des am englischen Volksgesange beobachteten Terzen- und Sextensingens gewesen ist, die ja im Hinblick auf die prominente Stellung der Konsonanzen Quarte und Quinte in der durch das ganze Mittelalter kommentierten antiken Theorie begreiflich wäre. Daß Völker, denen dieses naturalistische Parallelsingen nicht geläufig war, zwischen solchen Formulierungen schwanken konnten, ist ja auch nicht eben allzu verwunderlich. Schließlich aber mußte doch der von der Natur gegebene ästhetische Grund der naturwüchsigen Mehrstimmigkeit scholastischer Irrlehre zum Trotz überall zur Geltung kommen. Das aber ist etwa um 1300 geschehen, wo die französische Diskantiermanier die Sexten- und Terzenparallelen zur Norm der Mittelpartien der Melodieglieder macht (die Sexten als ‚appendans‘ der beginnenden und schließenden Oktaven, die Terzen als ‚appendans‘ der beginnenden und schließenden Quinten oder Einklänge). Auch die Bezeichnung des Singens in Oktaven und Sexten als ‚generalis modus cantandi‘ durch den Anonymus V (Coussemaker Script. I. 366) deutet auf ein allgemeines Zurgeltungkommen der Manier. Leider ist das Alter dieser beiden Anonymi nicht genau festzustellen; doch enthalten dieselben nichts,

was zwänge, ihre Abfassung in die Zeit nach de Vitry und den beiden Muris zu setzen. Es ist das darum nicht ohne Bedeutung, weil beide Traktate das Verbot paralleler Oktaven und Quinten bringen. Indessen — die ganze englische Diskantiermanier enthält doch dieses Verbot implicite, wenigstens innerhalb der Melodieglieder, wo allein die Parallelen wirklich ästhetisch verwerflich sind. Anonymus V (Coussemaker I) dispensiert aber sogar schon ausdrücklich von dem Verbot, wo beide Stimmen weiter als eine Terz springen oder wo in der einen Stimme oder in beiden eine Pause vor das zweite Intervall gleicher Größe tritt — beides Fälle, wo ja eine eigentliche melodische Beziehung wegfällt.

Es hat daher weder Philipp de Vitry noch einer der beiden Johannes de Muris das Parallelen-Verbot erfunden (der ältere Muris, der Oxforder, hält sogar im Gegenteil gelegentlich solche Parallelen für erlaubt und schön), sondern der Stil, der sie ausschließt, hat bereits vor ihnen sich sehr bemerkenswert zu entwickeln begonnen und zwar gänzlich losgelöst vom Déchant sur le livre, wie wir sogleich sehen werden. Auch die ‚Optima introductio in contrapunctum pro rudibus' des jüngeren Johannes de Garlandia, der durch Robert de Handlo (1326) als vor de Vitry gehörig verbürgt ist, hat das Verbot paralleler vollkommener Konsonanzen; auch die Priorität des Gebrauches des Terminus ‚Contrapunctus' statt des vorher allein gebräuchlichen Discantus muß für diesen zweiten Garlandia in Anspruch genommen werden. Es ist sehr mit Freuden zu begrüßen, daß die mittelalterliche musikalische Geschichtsschreibung dank der Vermehrung der durch zuverlässige Übertragung allgemein zugänglich gemachten Denkmäler der praktischen Kunst allmählich aufhören kann, ihren Schwerpunkt in die Reproduktion der Auslassungen der Theoretiker zu legen. So wichtig und geradezu unentbehrlich uns die zahlreichen Traktate über die Mensuralnotierung sind, um aus ihnen die Kenntnisse zu gewinnen, ohne welche die alten Notierungen unlösbare Rätsel wären, so treten doch dieselben von dem Augenblicke an durchaus in die zweite Reihe, wo mit ihrer Hülfe die Denkmäler selbst erschlossen sind. In noch höherem Maße gilt das von den Satzregeln. Soweit dieselben etwa Ergänzungen unserer Kenntnis der Notenschrift bringen (selbstverständliche, nicht notierte chromatische Veränderungen, Verzierungen u. dgl.) sind natürlich auch sie von höchster Wichtigkeit; im übrigen aber ergibt sich, daß Theorie und Praxis durchaus nicht immer harmonieren, daß manchmal die Theorie Erwartungen weckt, welche die praktischen Denkmäler nicht erfüllen und umgekehrt die Theorie oft vergebliche Versuche macht, der vom Genie beflügelten Praxis mit verstandesmäßigen Definitionen gerecht zu

werden. Doch behalten auch die Theorien des Tonsatzes dauernd ihren historischen Wert als Denkmäler der Geistesarbeit der Zeit, als Zeugnisse ihrer Denk- und Auffassungsweise, ja sie werden auch in vielen Fällen unentbehrliche Berater zur Identifizierung und Klassifizierung bestimmter Kategorien der Denkmäler. Gerade für das 12.—14. Jahrhundert hat sich die musikalische Geschichtsschreibung bisher nur allzusehr bescheiden müssen mit Erörterungen der Musik- und Notenlehre anstatt mit Betrachtung und Beurteilung der erhaltenen Kompositionen. Das kann jetzt anders werden, da die Hindernisse, welche einer rechten Würdigung derselben lange im Wege standen, mehr und mehr schwinden. Auch die so lange ganz im Dunkel gelegene Musik des 14. Jahrhunderts ist nun besonders durch die Arbeiten Johannes Wolfs und Friedrich Ludwigs ins Licht gerückt; eine bereits recht stattliche Zahl von Tonwerken liegt in faksimilierten Wiedergaben der Originalnotierung und in zuverlässigen Übertragungen vor und die Inhaltsangaben der erhaltenen zum Teil sehr großen handschriftlichen Sammlungen eröffnen die Aussicht auf fernere Erweiterung unserer Kenntnis der Werke dieser wichtigen Epoche. Besser als die nüchternen Regelstellungen der Theoretiker werden uns daher einige kleine Proben der aufblühenden neuen Kunst des 14. Jahrhunderts über das Wesen und den Wert der neuen Fortschritte Aufschluß geben können.

§ 53. Die begleitete Monodie im 14. Jahrhundert. Madrigal. Caccia.

Das frisch pulsierende Leben, welches durch die provenzalischen Troubadours in die Liederdichtung und den Liedgesang kam, machte sich auch in Italien bereits im 12. Jahrhundert bemerklich und führte zu dem schnellen Aufblühen einer Literatur in italienischer Vulgärsprache zuerst in Sizilien am Hofe Kaiser Friedrichs II., bald aber auch in Mittel- und Oberitalien, besonders in Florenz und Bologna. Quittone d'Arezzo, Guido Guinicelli und Jacopone da Todi sind die Hauptrepräsentanten der italienischen Poesie des 13. Jahrhunderts; an der Schwelle des 14. Jahrhunderts aber steht einer der größten Dichter aller Zeiten, Dante (1265—1321), und ihm schließen sich bald Petrarca (1304—1374) und Boccaccio (1313—1375) an. Daß diese Zeit der Jugendblüte der italienischen Poesie wohlgeeignet war, auch die Musik zu fördern, ist wohl begreiflich; merkwürdig aber ist, daß ganz in Vergessenheit geraten konnte, in welch hohem Maße das wirklich geschehen ist. Freilich knüpft die Florentiner Ars nova des Trecento nicht an die mühseligen Versuche der Pariser Schule an, wie zur Genüge

daraus hervorgeht, daß sie nicht Motets über einen tonarmen Tenor baut oder Rondeaux und Kondukten in schwerfälliger Organalmanier zusammenfügt, sondern vielmehr mit ganz neuen bodenständigen Formen auftritt und zwar mit solcher Sicherheit und Naturfrische, daß jeder Verdacht einer theoretischen Entstehung von vornherein ausgeschlossen ist. Nein, diese Florentiner Neue Kunst ist vielmehr ein echter indigener Sproß italienischen Genies, und wenn man für dieselbe außerhalb der gleichzeitigen toskanischen Literaturblüte noch eine Wurzel sucht, so kann dieselbe nirgends anders als in der provenzalischen Troubadourpoesie gefunden werden.

Die drei Formen, in denen uns die junge Kunst der Florentiner entgegentritt, sind das Madrigal, die Caccia und die Ballata. Von denselben weist die Ballata wohl am deutlichsten auf die Tanzlieder der Troubadours. Das Madrigal soll gleichfalls aus der Provence gekommen sein (Crescimbeni, Istoria della volgar poesia [1731] I, S. 183); die Caccia aber ist wohl ganz original toskanisch. Wenn das Madrigal oder, wie es im 14. Jahrhundert zuerst heißt, Madriale auf die provenzalische Pastourelle zurückgeht, so hat es doch jedenfalls seinen Charakter sehr verändert, da es durchaus nicht mehr verliebte Abenteuer mit ländlichen Schönen berichtet; auch ist seine poetische Form eine überaus knappe Form (6—11 iambische Elfsilbler). Allerdings ist aber der Gegenstand des älteren Madrigals (bei Petrarca, Boccaccio, Sacchetti) durchaus Naturbetrachtung (Crescimbeni l. c. 183). Die Caccia ist zunächst wirklich eine Jagdszene und zwar als Kanon zweier Stimmen mit oder ohne eine fundamentierende Baßstimme. Die musikalische Faktur der Florentiner dieser Zeit frappiert zunächst dadurch, daß ganz offenbar der für die Pariser Schule fast ausnahmslos selbstverständliche Cantus prius factus fehlt, also die sukzessive Stimmenerfindung aufgegeben ist. Selbst in den Fällen, wo eine tiefere Stimme sich in langen Noten bewegt, ist dieselbe augenscheinlich nicht sowohl ein Cantus firmus als ein fundamentierender Baß. Daß kanonisch geführte Stimmen nicht nacheinander erfunden werden können, sondern fortgesetzt gleichzeitig auszuarbeiten sind, versteht sich ja von selbst. Aber diese Florentiner Kanons sind doch auch etwas ganz anderes als z. B. das Sumer is icomen in mit seiner viertaktigen Grundlage und konstanten Harmonie.

Ehe wir in die Betrachtung von Beispielen eintreten, ist ein Mißverständnis aus der Welt zu schaffen. Fr. Ludwig in seinem orientierenden Aufsatze »Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts« (Internat. Mus. Gesellsch., S.-B. IV. 1 [1902]) wundert sich in den Madrigalien der Florentiner über die »übermäßige Ausdehnung der einzelnen Zeilen durch tonfreudige Melismen, wie sie bei den

Franzosen in der weltlichen Kunst nie vorkommen« und zieht ein Witzwort Sacchettis an ,lo dicea con molte note come se dicesse uno madriale'. J. Wolf macht zwar keine derartige Anmerkung, legt aber seinen Übertragungen der Stücke die Texte im sklavischen Anschluß an die Originalnotierung unter, wodurch das sich ergebende Notenbild doch so ausfällt, daß Ludwigs Bemerkung darauf zu passen scheint. Die Sachlage ist aber in Wirklichkeit eine ganz andere. Ich möchte auch Sacchettis Bemerkung ganz anders deuten, nämlich auf einen Schwall nicht direkt zur Sache gehöriger Worte, die das Gesagte etwa so umhüllen wie beim Vortrage eines Madrigals die instrumentalen Einleitungs-, Zwischen- und Schlußphrasen die gesungene Melodie. Auch das ,noté' in Machaults ,Ballades notées' (Wolf No. 23—25) dürfte auf etwas Ähnliches hinweisen (vgl. damit die Chansons balladées, bei denen die »langen Melismen« gänzlich fehlen). Ich habe schon mehrfach darauf hingewiesen, daß sogar Monodienotierungen des 13. Jahrhunderts nicht selten Elemente enthalten, die schlechterdings nur als instrumentale Vor-, Zwischen- oder Nachspiele verstanden werden können (vgl. S. 271). Für mehrstimmige Tonsätze hat neuerdings Stainers »Dufay and his contemporaries« (1898, mehrstimmige Tonsätze aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts) eine große Zahl einwandfreier Belege gebracht (vgl. besonders die ausgeführten Vor-, Zwischen- und Nachspiele der Chansons von Cesaris S. 96 Charité S. 99 und Dufay S. 102, 105, 108, 113, 127 u. m., dazu aber auch die Beispiele in Stainers Early Bodleian Music und die Auswahl aus den Trienter Codices in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich). Der Gebrauch, die Instrumentaleinleitungen durch die Beischrift des ersten Buchstaben oder der ersten Silbe als zu dem folgenden Text gehörig zu bezeichnen, desgleichen Nachspiele durch Unterschrift der letzten Silbe, und Zwischenspiele teils rückwärts teils vorwärts bezogen, ist allen solchen Notierungen gemein und kann wohl zunächst irre führen. Daß aber nicht wirklich eine Vorausschickung oder Nachschickung endloser Gesangskoloraturen gemeint sein kann, lehrt eine eingehende Betrachtung der Faktur ganz evident.

Übrigens hat uns die Musiklehre des gerade dieser Zeit (14. Jahrh.) angehörigen Johannes de Grocheo wenigstens den Namen überliefert, den die Violaspieler dem Nachspiele gaben (Modus). Der Cantus coronatus, dem Grocheo speziell solche Nachspiele zuschreibt, ist vielleicht gar das Madrigal (?), da seine Zeilenzahl auf »7 oder so herum« normiert wird. Wie dem auch sei, jedenfalls lehrt ein unbefangener Blick auf die Madrigale der ältesten Florentiner, daß wir hier vor einer reich entwickelten, Instrumentalmusik mit Vokalmusik kombinierenden Form stehen, deren Existenz man für eine

so frühe Zeit nicht geahnt hat. Ob die Unterstimme überhaupt für Gesang gemeint ist, scheint mir fraglich, wenn auch nicht geradezu unmöglich. Um das Notenbild unserer heutigen Gewöhnung näher zu bringen, verkürze ich die zum Teil bereits von Wolf in seinen Übertragungen auf die Hälfte verkürzten Werke noch weiter und ersetze die Brevis durch 𝅗𝅥 bzw. 𝅗𝅥., so daß die Stücke in bequem zu lesenden $^2/_4$ (C), $^3/_4$, $^6/_8$ oder $^9/_8$-Takten sich präsentieren. Ihnen irgendwelches altertümliches Aussehen durch die Notierung zu lassen, sehe ich keinerlei Grund ein.

Als ältester Madrigalienkomponist hat Pietro Casella, der Freund Dantes zu gelten, der vor Dante starb, da ihm Dante in Purgatorio ein Denkmal gesetzt hat (vgl. C. Perinello »Casella«, 1904); doch ist von seinen Kompositionen nichts erhalten. Ebenfalls noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts gehört aber Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia), Organist der Hauptkirche von Florenz, später in Dienst von Mastino II della Scala (1329—1351) zu Verona, der daher für uns der erste Repräsentant der neuen Kunst sein muß. Hier folgt, entnommen aus J. Wolfs Geschichte der Mensuralnotation usw. II. S. 61ff. sein Madrigal vom weißen Pfau, der durch seinen eintönigen Gesang das Mißfallen seiner sechs bunten Genossen erregt, ihnen aber durch seine Schönheit imponiert, als er ein Rad schlägt und die Schwingen schleift. Ein flüchtiger Blick schon lehrt, daß wir hier einer neuen Kunst gegenüberstehen; in der gesamten älteren Literatur wird man vergebens nach einem Stück suchen, das so bestimmt auf harmonischer Basis ruht, so planvoll über die Harmoniebewegung disponiert. Schlüsse bzw. Halbschlüsse werden gemacht auf d, g, a, g, d, a, d, $\overset{\flat}{g}$, $\overset{(\sharp)}{a}$, $\overset{\natural}{g}$, d, d, $\overset{\flat}{g}$, d, $\overset{\sharp}{a}$, d, f, $\overset{(\sharp)}{a}$, nur zweimal (Takt 15 und Takt 4 des $^3/_2$-Teils) kommt das für den alten Stil so selbstverständliche Auseinanderlaufen aus der Terz in Quinte $\begin{pmatrix} cis & d \\ a & g \end{pmatrix}$ vor, da aber mit einer Ausnutzung für eine Spannungswirkung, die auch heute noch ebenso möglich ist. Die noch vorkommenden wenigen anfechtbaren Parallelen sind, wie meine Herausstellung der schlichten Grundlage ausweist, nur zufälliges Ergebnis der auffallend gewandten Figuration; nur die Quinten Takt 15—16 und die Oktaven Takt 35—36 sind Überreste alter Gewöhnung, genügen aber durch die Pausen in einer bzw. beiden Stimmen doch auch noch den Vorschriften des Anonymus 5 (Coussemaker I).

Madrigal (»Der weiße Pfau«) von Johannes de Florentia (ca. 1330).

(instrumental)

Nel mezzo a

(Umschreibung von:)

sei pa - - on ne vidi un bian - -

(5 5)

(instr.)

co

(instr.)

(5 5)

Con cre-sta d'oro e con mor - bi - da

pen-na

(instr.)

Si bel che dol - ce - mente il

(8 8)

(instr.)

cor mi spen-na

(8 8)

(8 8) (5 5 5)

Per - che gli
Po di bil-

spiacque il suo no - io - so can-to
ta - te si fa ro - ta e man-to.

(instr.)

Durch die von mir durchgeführte deutliche Herausstellung der instrumentalen Partien sind die übermäßigen Melismen verschwunden und erscheint die Deklamation schlicht, beinahe syllabisch. Es wäre keine verlorene Mühe, den Satz wie er da ist als eine Generalbaß-notierung zu behandeln und entsprechend der 300 Jahre (!) späteren

Praxis zu ergänzen — er könnte sich getrost neben den Nuove musiche des 17. Jahrhunderts sehen lassen!

Aber weder ist dieses Madrigal eine vereinzelt dastehende Leistung des Magister Johannes, noch steht dieser vereinzelt mit seinen Leistungen in jener Zeit da. Wolf teilt noch zwei seiner Madrigale mit; das allerdings mit seiner (wiederholten) Reimsilbe be, be (bäh!) etwas hypernaive »Weiße Lamm« (Intern. M. G. S.-B. III, S. 633) steht noch etwas mehr auf dem Boden der alten Kunst (vielleicht mit Absicht), dagegen ist das reizende Madrigal »Das badende Mädchen« (Nascoso el viso, Gesch. der Mens. Not. No. 39) bis auf ein paar sicher mangelhaft überlieferte Stellen durchaus auf der gleichen Höhe und interessiert noch ganz besonders durch Ökonomie des motivischen Aufbaues sowohl in den instrumentalen als den gesungenen Partien, wie schon gleich der Anfang erkennen läßt:

(instr.) (Gesang)

Nascoso el

vi-so sta-va fra le fronde (instr.)

(5 5)

Ich kenne nichts in der gleichzeitigen Literatur, was auf dieser Höhe einer freien künstlerischen Erfindung stände. Wolf ist ganz gewiß nicht auf dem rechten Wege, wenn er diese Kunst-

praxis von der Pariser des angehenden 14. Jahrhunderts abhängig macht. Nur das Umgekehrte hat die Wahrscheinlichkeit für sich: hier in Florenz ist die Wurzel der französischen Ars nova, die aber Zeit braucht, ehe sie es den Florentinern nachtun kann. Die Proben sind gewiß geeignet, das Verlangen zu wecken, mehr von den Kompositionen dieses Meisters kennen zu lernen (erhalten sind 17 zweistimmige und 4 dreistimmige Madrigale).

Aber dem Namen des Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia) gesellen sich im Laufe des 14. Jahrhunderts eine ganze Reihe anderer Florentiner und anderweiter mittel- und oberitalischer Meister: Jacobus de Bononia (Jacopo da Bologna), Ghirardellus de Florentia, Laurentius de Florentia, Donatus de Florentia, Bartholomaeus de Padua, Franciscus caecus de Florentia (Francesco Landino, gest. 1397), Gratiosus de Padua u. a., von denen Hunderte von zwei- und dreistimmigen Tonsätzen in den Handschriften Florenz Pal. 87 (Squarcialupis Sammlung), Florenz Panciat. 26, Paris f. lat. 568, Paris f. franc. nouv. acqu. 6771 und London Br. M. add. MS. 29 987 und einigen anderen minder wichtigen erhalten sind (sämtlich beschrieben in J. Wolfs Gesch. der Mensuralnotation). Zunächst folge hier noch das Madrigal »Der weiße Falke« von Jacopo da Bologna, dessen Kunst offenbar derjenigen des Giovanni da Cascia am nächsten steht. Auch in diesem Stücke kommen noch einige zufällige Parallelen vor, aber die Grundlage ist rein, und die Harmoniebewegung steht durchaus als selbständiger Faktor neben der melodischen Gestaltung. Keine der beiden Stimmen kann als nachkomponiert angesehen werden, vielmehr tritt mehrfach sogar ein gegenseitiges Ablösen derselben hervor. Noch deutlicher als bei Giovanni da Cascia unterscheiden sich (besonders in dem $^2/_4$-Teile) die instrumentalen Partien von den gesungenen.

Madrigal (»Der weiße Falke«) von Jacobus de Bononia.

(instr.)

(Umschreibung von:)

Un bel spar - ver gen-

(8 8)

(instr.)

til di pen - na bian - ca

3

3 3

3

Vo-

(8 8)

3

lan - do fuor per l'a - e - re s'a - pon-

(instr.)

de

(5 5)

3

In un bel pra-to

(instr.)

3

ver-de pien di fron-de

(5 5)

(5 5)

A l'alba el giorno ap-

parve et io tor - na-va E quello in

(5 5 5)

pug-no al - lo - ra mi vo - - -

(instr.)

la - va.

Leider ist es ja ausgeschlossen, hier durch eine größere Auswahl von vollständigen Tonsätzen einen genügenden Begriff von der historischen Bedeutung dieser Florentiner Madrigalienkomposition zu geben; doch wird jedermann leicht durch Anwendung des von mir an den obigen Beispielen gezeigten Verfahrens der Scheidung der instrumentalen Partien von den gesungenen und Reduktion der Notenwerte (𝅜 = 𝅗𝅥) aus J. Wolfs Publikation sich des weiteren von derselben überzeugen können. Daß auch Francesco Landino, der lange allein genannte Vertreter des Florentiner Trecento, mit seinen Madrigalien durchaus noch auf demselben Boden mit Giovanni da Cascia steht, mag wenigstens eine kurze Probe beweisen, der Anfang seiner ernsten Mahnung an die Kunstrichter (Tu che l'opera altrui vuo' giudicare), welche zugleich zeigt, wieweit das Madrigal allmählich von der Beschränkung auf ländliche Naturbetrachtung abkam (mit seinen Chansons steht Landino dagegen unverkennbar auf dem Boden des Fauxbourdon, d. h. in einer Linie mit den französischen und niederländischen Komponisten der Epoche nach Vitry:

Francesco Landino.

(instr.)

(8 8)

(Kern)

Tu che l'o - perą al - trui vuo' giu - di - ca-

re

(instr.)

(instr.)

Guar - da se co ra - gion de-fen-der sa - i

usw.

Übrigens hat bereits Fétis, der vielgeschmähte, mit scharfem Blick die Vortrefflichkeit des Stils des Johannes de Florentia erkannt; er teilt (Hist. gén. V. 308) seine dreistimmige Kanzone »Quando amor gli occhi rilucenti e belli« mit und sagt sehr treffend:

»Guillaume de Machau, qui fut le musicien français le plus celèbre de la même époque, ne montre par autant d'habilité.« Eine eingehendere Beschäftigung Fétis' mit den Florentinern, die er nach dem Pariser Cod. f. ital. 568 ziemlich vollzählig aufzählt, scheiterte jedenfalls an der Notierung. Er erkennt aber schon aus zwei Stücken, deren Entzifferung ihm gelang, die hohe Bedeutung derselben, bezeichnet Florenz geradezu als ,berceau de la musique moderne', und stellt in bestimmtester Weise die Entwicklung des kontrapunktischen Stils aus einer Vervollkommnung des französischen Déchant in Abrede.

Auch von der zweiten der durch die Florentiner Trecentisten geschaffenen neuen Kunstform, der vor Wolfs Veröffentlichung noch ganz im Dunkel liegenden Caccia, müssen wir wenigstens ein Beispiel bringen. Mit dem Ochetus oder Hoquetus der Pariser Schule hat die Caccia nichts zu tun (der Ochetus ist nur eine Manier, sozusagen das Gegenteil der »stimmigen Brechung«; während nämlich bei der stimmigen Brechung eine Stimme durch Hinundherspringen zwei Stimmen vorstellt, verteilt der Ochetus den Gang einer einzigen Stimme an zwei), ist vielmehr eine nach dem Inhalte der ihr ursprünglich allein eigenen Dichtungen benannte Form kanonischer Schreibweise, also zuletzt identisch mit der Rota, aber offenbar durchaus bodenständig italienisch. Vielleicht ist es sogar direkt geboten, die Caccia als einen Seitensproß des Madrigals zu bezeichnen, dessen unterscheidende Merkmale längerer Text und kanonische Führung sind, aber stets nur zwischen zwei Stimmen, eventuell mit einer fundamentierenden dritten Stimme, die dann wohl nachkomponiert ist. Aber auch diese nachkomponierte dritte Stimme weist dann nicht auf die Pariser Schule, da sie regelmäßig die Lage hat, welche in den mehrstimmigen Sätzen der Pariser Schule den Cantus prius factus in Anspruch nimmt, nämlich die der Unterstimme (Tenor). Die ganze Praxis der Florentiner ist eben von Grund aus von der Pariser verschieden und sicherlich ganz selbständig von der instrumentalen Begleitung der Troubadourgesänge aus allmählich erwachsen. Die Kanons der französisch-niederländischen Ars nova, wie sie besonders im 15. Jahrhundert in immer komplizierteren Formen hervortreten, laufen aber zweifellos nicht auf die Rondelli der französischen Schule zurück, sondern auf die italienischen Cacce, wie schon aus dem Terminus »chasser« für die kanonische Imitation einer einfach notierten Stimme im 15. Jahrhundert hervorgeht. Man wird sich daher bequemen müssen, dem ,Sumer is icomen in' eine Sonderstellung zu belassen und dasselbe aus der zusammenhängenden Geschichte des künstlich imitierenden Stils auszuscheiden. Allerdings kann es aber als offene Frage behandelt

werden, ob das Bekanntwerden dieser Ausnahmsleistung etwa auf die Entstehung der Caccia gewirkt hat. Wieweit die Existenz der Caccia zurückdatiert werden muß, ist nicht genau zu bestimmen, doch steht dieselbe bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts in reichem Flor, und sind uns Caccie von Jacopo da Bologna (einem Zeitgenossen des Johannes de Florentia), von Landino und vielen anderen erhalten. Eine Sammlung von Caccia-Texten gab 1896 Carducci heraus (Cacce in rime). Die folgende Caccia des bestimmt vor 1400 gestorbenen Ghirardellus de Florentia entnehme ich J. Wolfs Auswahl; daß sie ein berühmtes Stück war, beweist ihre Überlieferung in vier Handschriften, und sie muß in der Tat auch heute noch Staunen erregen durch ihre lebensvolle Faktur. Der Kanon ist zufolge des weiten Abstandes oder Nachahmung (6 Takte) kaum eine Fessel. Der Stil ist zwar etwas quintenseliger als der des Giovanni da Cascia und steht dem der französischen Ars nova näher, mangelt aber nicht kräftiger Harmoniebewegung. Die Unterscheidung instrumentaler und vokaler Partien ist evident, im zweiten Teile, nachdem der Hirsch gestellt ist, tritt sogar unverkennbar lautes Hörnergetön in Aktion, wie der Text bestätigt.

Caccia von Ghirardellus de Florentia.

To - sto che

(instr.)

(instr.)

5

l'al - ba del bel gior - no ap - pa - re, I -

sve - glia li cac - cia - tor. Su, su, su, su,
To - sto che l'al - ba

ch'e - gli è'l tem - po. Al - let - ta li
del bel gior-no ap - pa - re, I - sve - glia li

can. Tè, tè, tè, tè, Vi - o - la, tè! Pri-
cac - cia tor. Su, su, su, su,

me - ra te! Sus' al - to al
ch'e-gli è 'l tem - po. Al - let - ta li can. Te,

mon-te con buon ca - ni al ma - - no E
te! te, te! Vi - o - la, te! Pri - me -

gli bracchettị al pia - no E ne la piaggią ad
ra, te! Sus' al - tọ al

or - di - ne ciasc - u - no!
mon - te con buon ca - nị al ma - - no E

I' veg - gio sen - tir
gli bra-chettị al pia - no E ne la piaggią ad

u - - no De' no - stri mi - glior bracchi.
or - di - ne ciasc - u - no!

Starą av - vi - sa - to! Bus - sa - te d'o - gni la - to
I' veg - gio sen - tir

Ciasc - un le macchie, che Qua - gli - na suo - na.
u - - , no De' no - stri mi - glior brac-chi.

Ai - ò! Ai - ò! a
Sta - ra avvi - sa - to! Bus - sa - te d'o - gni

te la cer - bia vie - ne. (instr.)
la - to Ciasc-un le macchie che Qua - gli - na

Car - bon la prese e in boc - ca la te -
Ai - ò, Ai - ò! a
suo - na.

(instr.)
ne.
te la cer - bia vie - - - ne.
(instr.)

Car-bon la prese e in boc-ca la te - ne!

(instr.)

(instr.)

Del mon-te que' che

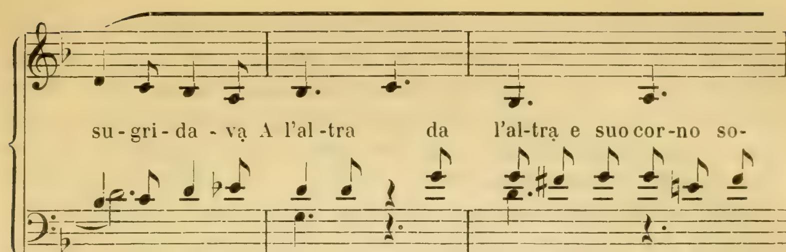
v'e - ra su - gri - dava Al' al - tra da

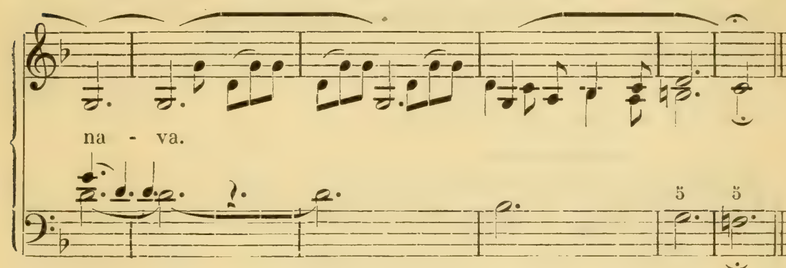
l'altra e suo corno so - na - - va.

(instr.)

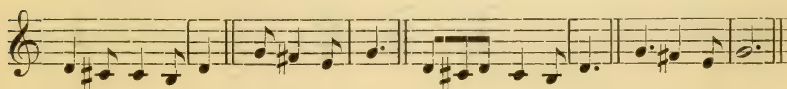
Del mon - te que' che v'e - ra

8 8





In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hat sich offenbar ein starker Austausch der Errungenschaften der Florentiner und der Pariser Schule vollzogen und zwar hat dabei Frankreich von Italien die Vermannigfaltigung der Mensurverhältnisse übernommen (mit Abstreifung des entbehrlichen Ballastes zu vieler Notenformen) und Italien von Frankreich die an den Fauxbourdon anlehnende dreistimmige Setzweise. Damit geht aber das unterscheidende Neue des Florentiner Stils schnell wieder unter. Die folgende Kanzone Landinos mag belegen, in welchem ausgedehntem Maße diese Assimilierung stattgefunden hat. Kaum ist überhaupt noch etwas von der frisch gewagten freien Erfindung der Stimmen zu spüren, wie wir sie in den Madrigalien fanden, und wie mit Bleigewichten hängen sich die beiden Unterstimmen mit ihrem stereotypen $\begin{matrix}6..8\\3..5\\1..1\end{matrix}$ unter die Melodie. Die Melodie der Oberstimme — die Oberstimme ist bei den Florentinern des 14. Jahrhunderts mit Ausnahme der Caccia stets eigentlichen Melodie — kapriziert sich aber bereits in sehr auffallender Weise auf die den Chansons der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts so unentbehrlichen Schlußformeln über die Unterterz:



die zwar, wie es scheint, von den Florentinern aufgebracht worden ist und sich z. B. bei Ghirardello öfter findet, aber doch nicht so gehäuft, daß sie der freien Melodieentwickelung Eintrag täte. Möglicherweise ist aber doch die Formel direkt aus dem Fauxbourdon als eine allgemeinübliche Art der Verzierung der Penultima in den Kontrapunkt herübergekommen (Vorhalt von oben zum Leitton, vielfach wiederholt bis zum wirklichen Triller und zuletzt mit Berührung der Untersekunde des Leittons, also einem unvollständigen Nachschlag). Das eine Gute bringt aber der stärkere Anschluß an den Fauxbourdon, daß die Oktaven und Quintenparallelen vollends verschwinden.

Canzon von Francesco Landino.

(instr.)

Per la mi è dol-ce pia -

Fauxbourdon-Grundlage.

(5 5)

ga (instr.)

che per gli

o - cchi A lun - go so - no pe-ne - tro nel

co-re (instr.) Le - gò me,

presę et ten - ra semprę a - mo - - -

re (instr.)

(instr.) O quel vez - -

zo - so tre - mo - lan - te pi - o (instr.)

Le - ga

m'el no-do del dol - ce la - vo-ro.

Die neue Kunst der Florentiner trägt ein weltliches Gepräge, obgleich ihre Träger anscheinend Organisten sind. Kaum ein Dutzend kirchlicher Tonsätze (Messenteile) finden sich unter den Hunderten weltlicher Gesänge, welche die genannten Codices aufbewahrt haben. J. Wolf teilt ein zweistimmiges Sanctus von Laurentius de Florentia mit (I. M.-G., S.-B. III, 632), das deutlich den harmonischen Instinkt verrät, der die älteren Florentiner auszeichnet; die beiden (gleichen) Stimmen halten sich meist in engster Nähe; eine Probe stehe hier



Auch das dreistimmige Benedicamus domino von Ghirardello (Wolf, Gesch. der Mensuralnot. No. 48) steht durchaus auf dem Boden der Florentiner Kunst und läuft nur beim letzten Schluß in die Fauxbourdon-Manier aus. Der Anfang ist:

Be-ne-di - camus, benedi-ca-mus, benedi - ca - - - -

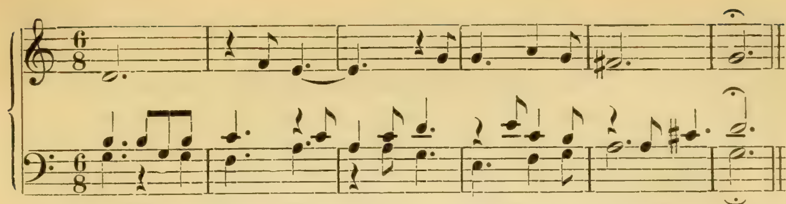
Be - ne-di-ca - mus, be - nedi - ca-mus, benedi-

(8 8)

mus, be - ne - di - ca - - - - - - - - mus.

ca - - - mus, be - ne - di - ca - - mus.

Dagegen ist das dreistimmige Sanctus von Gratiosus da Padua (das. No. 62) ganz vom Fauxbourdon beeinflußt, imponiert aber mehrmals durch kühne Durchbrechungen der kompakten Mehrstimmigkeit, wie diese:



Nach der Zurückverlegung des päpstlichen Stuhles von Avignon nach Rom (1377) wird allmählich dieses der Einigungspunkt der italienischen und französisch-niederländischen Ansätze einer neuen Kunstblüte. Mehr und mehr treten dann auch päpstliche Kapellsänger als Komponisten in den Vordergrund und zwar in bunter Mischung solche der verschiedenen Nationalitäten. Durch das Überwiegen französischer und niederländischer Elemente in der Kapelle gewinnt aber dann deren Kunstpraxis das Übergewicht und die italienische Eigenart verschwindet für längere Zeit gänzlich.

XVII. Kapitel.

Die Ars nova in Frankreich.

§ 54. Philippe de Vitry. Guillaume de Machault.

Zu den Größen der Musikgeschichte, welche im Lichte der neueren Forschung stark zusammenschrumpfen und verblassen, gehört Philippe de Vitry (gest. 1361 als Bischof von Meaux), der lange als bahnbrechender Neurer auf dem Gebiete der Notenschrift, als Schöpfer des quinten- und oktavenreinen kontrapunktischen Stils und zwar gleichzeitig als hochbedeutender Komponist und genialer Theoretiker gegolten hat, als der eigentliche Repräsentant der Ars nova. Leider ist aber von seinen Kompositionen auch nicht eine einzige Probe erhalten, was angesichts der erhaltenen großen Sammlungen von Werken aus seiner Zeit als sehr merkwürdig und auffallend bezeichnet werden muß. Es ist aber kaum anzunehmen, daß neue Funde diesen Sachverhalt ändern werden oder daß man anonym erhaltene Stücke ihm wird zuschreiben können, da auch die Theoretiker der Zeit sich nirgends speziell namentlich auf eines seiner Werke beziehen. Auch die ihm zugeschriebenen Schriften haben ihm bis auf die Ars nova abgesprochen werden müssen, für welche wenigstens Johannes Wolf seine Autorschaft aufrecht erhält (über Gegengründe vgl. meine Gesch. der Musiktheorie S. 223 ff.). Aber auch Wolf schränkt de Vitrys Verdienste

sehr stark ein und leugnet direkt (Gesch. der Mensuralnot. S. 64), daß seine Neuerungen seine Erfindung gewesen. Es scheint wirklich, daß er im Grunde nur das Verdienst hat, den Franzosen die italienische Notierungspraxis vermittelt zu haben. Eine Rhetorik des 15. Jahrhunderts (s. Ferd. Wolf »Über die Lais« usw. S. 141) schreibt ihm nicht nur die Erfindung der längst vor ihm im 13. Jahrhundert kultivierten Motets, Rondeaux, Balladen und Leiche, sondern auch die der vier Prolationen, der roten Noten und der Proportionen zu. Von alledem bleibt vielleicht die Einführung der roten Noten statt der verzwickten italienischen Notenformen für Triolen und Synkopenbildungen und vielleicht auch die erstmalige Anregung der Proportionen als sein Verdienst haltbar. Zwar kamen rote Noten in einem der zahlreichen Stücke vor (In nova fert animus), welche eine Pariser Handschrift des Roman de Fauvel enthält; aber da dasselbe damit ganz vereinzelt dasteht, wäre es nicht ausgeschlossen, daß es von de Vitry selbst herrührte (Joh. Wolf a. a. O. S. 66). Von den Proportionen redet zwar auch die Ars nova noch nicht, aber Guillaume de Machault, der mangels erhaltener Werke de Vitrys statt seiner als Repräsentant der französischen Ars nova gelten muß, hat in der dreistimmigen Motette Felix virgo mater Christi eine wirkliche Proportio angewandt, allerdings nicht mit Angabe veränderter Mensur, sondern gleich mit Umschreibung des betreffenden doppelt zu verwertenden Stückes der Tenorstimme in Noten der nächstkleineren Gattung (Brevis statt Longa, Sembrevis statt Brevis); damit ist aber allerdings ganz dasselbe erreicht, was man im 15. Jahrhundert durch die Zahlenunterschiede 2 oder $^2/_1$ oder den Diminutionsstrich durch das Tempuszeichen ausdrückte (⏀, ₵), es handelt sich wirklich um die Einführung der Diminution, der Proportio dupla, neben welche die Folgezeit dann freilich allerlei sehr viel kompliziertere Umwertungen stellte. Vorausgesetzt also daß Machault, der ja Zeitgenosse de Vitrys war (er scheint etwa 1371 gestorben zu sein), damit de Vitry folgte, könnte der Verfasser der Rhetorik Recht haben, wenn er diesem die »nouvelté des proportions« zuschreibt, welche für die kanonischen Künste der Niederländer so große Bedeutung erlangte.

Übrigens muß aber vor einer Überschätzung der Bedeutung Machaults als Komponist gewarnt werden. Ein Repräsentant der Ars nova in dem Sinne einer von den Schlacken des Organalstils gereinigten kontrapunktischen Setzweise ist auch Machault nicht. Wolf hat dankenswerter Weise eine ziemlich große Zahl Tonsätze von ihm seiner Geschichte der Mensuralnotation einverleibt (drei dreistimmige und eine einstimmige Motette, das erste Kyrie, das Christe und das Credo einer vierstimmigen Messe, je ein ein- und

vierstimmiges und zwei dreistimmige Rondeaux, eine zweistimmige und zwei dreistimmige Ballades notées und eine Chanson balladée). Die Mehrzahl dieser Tonsätze wimmelt aber von Parallelführungen der schlimmsten Art und auch von allerlei sonstigen Archaismen. Allerdings sticht sein Stil vorteilhaft ab gegen die schwerfällige Konduktusmanier der Mehrzahl der Stücke der Fauvel-Handschrift; Dinge wie (Wolf No. 6):



findet man ja bei ihm nicht mehr; aber so überaus fern steht Machault derartigen Führungen doch nicht. Seine Bedeutung soll nicht angezweifelt werden; aber ihre Würdigung erfordert doch noch einen erheblich mehr historischen Sinn als manche der Tonsätze der Florentiner. Und seine besten Sachen — hauptsächlich zweistimmige — stehen den ältesten Florentinern auffallend nahe. Das mag die Ballade notée »S'amours« (Wolf No. 23) belegen, die allenfalls von Giovanni da Cascia oder Ghirardello sein könnte, aber doch in ihrer auffallend planvollen Anlage einen Fortschritt in der Formgebung zeigt. Daß meine sich an die Andeutung der Textunterlegung in Wolfs Faksimile anschließende Abteilung der Gesangs- und Instrumentalpartien unsere Erfahrungen bezüglich des Zehn- und Elfsilblers glänzend bestätigt, sei nicht übersehen. Durchweg sind die ersten vier Silben abgelöst und stark gedehnt:



nur die zweite Zeile ist durchweg gedehnt. Da der erste Teil (der mit Reprise [das erste Mal mit Halbschluß, das zweite Mal mit Ganzschluß, oder nach der Terminologie des 14. Jahrhunderts: ‚ouvert‘ und ‚clos‘, lateinisch ‚apertum‘ und ‚clausum‘]) zum Alternieren mit dem dreizeiligen zweiten bestimmt ist und den letzten Abschluß bildet, so ist diese Dehnung der zweiten Zeile eben die Dehnung der Schlußzeile. Höchst merkwürdig aber ist die motivisch vollständig gleiche Anlage der drei Zeilen des zweiten Teils, aber jedesmal in anderer Tonlage und mit anderer Harmonieführung. Der zweite Teil gewinnt dadurch geradezu eine Art Durchführungscharakter:

Guillaume de Machault, Ballade notée.

(instr.)

S'a - mours me fait
Je suis cer - tains

Par sa grace a - dou - cir
Quil me convient mo - rir

(instr.)

Vo - stre franc cuer
De ma do - - lour

Da - me à qui
Ou d'es - tre

ouvert
sui don - - nes.

clos
re - - -

(instr.)

fu - - - ses. Ce

(Fine)

(instr.)

m'est a - - vis

quil me vautmiex as - ses.

(instr.)

Par vos re - fus

(instr.)

tost mo - rir

(8 8)

(instr.)

sans de - port. Qu'en ma

(instr.)

do - lour

lan - guir jusqu' à la mort.

D. C. al Fine.

Vergebens sucht man unter den drei- und vierstimmigen Sätzen Machaults nach etwas ähnlich Genießbarem. Der schwerfällige Apparat der Vollstimmigkeit hemmt den Flug seiner Phantasie und erdrückt seine oft hübschen melodischen Ideen; als Lichtblicke erscheinen gelegentliche Durchbrechungen der Vollstimmigkeit nach Art der Italiener oder — nach Art des Hoket. Verhältnismäßig gut nimmt sich aus das kanonische Rondeau ‚Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin' (Wolf No. 22). Da dasselbe einen Schritt über die Caccia der Italiener zu den intrikateren Kanonkünsten bedeutet, mag es hier Platz finden. Dasselbe ist irreführenderweise so notiert, daß der zweite Diskant durch Rückwärtslesen des ersten sich ergibt und der Tenor zuerst vorwärts und dann rückwärts zu lesen ist. Die folgende Schreibweise stellt die Anlage einfacher dar; der dreistimmige Satz ist so geartet, daß er als zweiter Teil (in allen drei Stimmen) rückwärts abgelesen wird. Die Schreibweise der Originalnotierung verbirgt, daß im zweiten Teile nur ein Austausch der Rollen der beiden Diskante stattfindet. Ein eigentlicher Kanon liegt also nicht vor, sondern nur das (freilich viel kompliziertere) Kunststück der Anlage des gesamten dreistimmigen Satzes auf Doppelverwendung (vorwärts und rückwärts). Ich wähle gerade dieses Stück, weil es durch seine Künstlichkeit dem höheren Kunstgeschmack einen Ersatz gibt für die Mängel, welche man in Machaults anderen vollstimmigen Sätzen ohne solche Entschädigung hinnehmen muß.

Krebskanon von Guillaume de Machault.

Fine.

(5 5)

(8 8)

(5 5) (8 8)

(8 8)

(8 8) (8 8)

(8 8) (5 5) (88)

(rückwärts gelesen wiederholt)

Ein ganz ebenso angelegtes Stück von Domenico de Ferrara (ca. 1400?) in Stainers »Dufay« (sogar in der Taktzahl übereinstimmend) ist von dem Herausgeber mißverständlich so gedeutet worden, daß Ober- und Unterstimme fortgesetzt in Oktaven gehen. Dasselbe ist aber vielmehr so gemeint:

Krebskanon von Domenico de Ferrara (O dolce compagno).

(f g–g)

Eines der besten aus dem 14. Jahrhundert erhaltenen französischen Stücke ist das von Coussemaker in seiner Historie de l'harmonie Tafel 34 mitgeteilte anonyme Tanzliedchen (aus der Bibl. zu Cambrai) »Venes a nueches«, das als Tenor ein Lied populärer Haltung glatt festhält; man hat dabei schwerlich an eine zufällige Kombination zu denken, vielmehr ist das flotte Liedchen der Oberstimme offenbar frei zu den Tenor erfunden. Der Satz ist von tadelloser Reinheit.

Chanson balladée (Virelay).

Ve-nes à nue-ches sans de - tri je vous pri. Ve - nes

Ve - - chi l'her - mi - - te,

tout dan - ser et chan - ter, Car é - pou - ser Vais Ro-

Da - me qui vous re - sol - va

bin mon lo - - yal a - mi.

De vo fo - - li - - - e.

On - ques ne veuls pour nul de - pri Au - trui que

Mais quant son biel par - ler o - y Je m'as - sen-

Hé, her - - - mi - te, douls her - mi-

On - ques en jour de ma vi-

1ª (ouvert)

li A - mer ne de cuer e - scou-

ti A che qu'amour veult

te Con - fes - si - on vous de-

e D'a - mer ne me

2ª (clos)

ter - or - do - ner. (folgen noch 2 Comptets)

mant. prist ta - - - lent.

§ 55. Die Wurzeln des imitierenden Kirchenstils. Rätselkanons.

Ungefähr um 1400, jedenfalls nicht früher, ist die durch die Florentiner und ihre französischen Nachfolger ausgestreute Saat soweit aufgegangen, daß sie reiche Ernte verspricht. Erst von dieser Zeit ab eigentlich beansprucht man von dem Tonsatze, daß er sich falscher Parallelen enthält und daß das Ensemble der Stimmen als solches verfolgt werden kann und nicht nur jede Einzelstimme gefällt, wenn man die andern halb überhört. Zwar ist immer noch ein sehr weiter Weg bis zu der vollen klaren Erkenntnis der die Polyphonie wie die Monodie beherrschenden Gesetze der Harmonieführung; nicht nur im 15. und 16., nein noch im 17. Jahrhundert ist vielfach dieses haltlose Herumtappen der Harmonie zu verspüren, wo nicht genialer Instinkt die Erkenntnisse späterer Jahrhunderte antizipiert, wie z. B. schon bei den Florentinern des Trecento. Daß die nicht durch scholastische Traditionen gebundene Kunst der Spielleute an der Entwicklung der Ars nova großen Anteil hat, ist sehr wahrscheinlich. Der bereits zu Anfang des 13. Jahrhunderts bei Johannes de Garlandia vorkommende Terminus ‚clausa lay‘ (Coussemaker Script. I. 117) belegt die Theorie der Unterscheidung der Halbschlüsse und Ganzschlüsse in der weltlichen Komposition für etwa zwei Jahrhunderte zurück hinter die Traktate des Johannes de Grocheo und Aegidius de Murino. Trotzdem muß man staunen, bei letzterem (um 1400) bereits wenn auch nur für das Rondeau klipp und klar ausgesprochen zu sehen, was wieder drei Jahrhunderte später nochmals gefunden werden mußte, daß die Tonarten der Parallele und der Dominante die normalen Ziele der Hauptmodulation, die Tonarten der Schlüsse des ersten Teiles zweiteiliger Liedsätze sind. Man wird annehmen müssen, daß die bestimmten Anforderungen, welche Tanzlieder an klare Gliederung stellen, auf diese Erkenntnisse

hingedrängt haben, welche der höheren Kunstmusik immer wieder verloren gingen. Jedenfalls taucht eine bestimmte Harmonieführung und knappe rhythmische Gliederung zuerst im Tanzliede auf und ist auch in die Florentiner Madrigale sicher von den Ballaten aus gekommen. Erst in letzter Linie greift diese bestimmtere Formgebung auch auf die kirchliche Komposition über und wird auf deren Gebiete sogar offenbar zur schärferen Unterscheidung von der weltlichen Musik mehrfach bewußt wieder zurückgedrängt, das natürlich erst in Zeiten, wo der alte Kirchenchoral seiner Rhythmik verlustig gegangen ist und die Meinung sich gebildet hat, Kirchlichkeit schließe eine lebendig pulsierende Rhythmik, eine markierte Gliederung der Melodien aus. Schon die Einschränkung des Hymnengesanges und später die des Sequenzengesanges waren aber Reaktionen ähnlicher Art und stehen in Parallele mit der späteren Bekämpfung der geistlichen Lieder in der Liturgie. Speziell der mehrstimmige kirchliche Tonsatz auf Grund von (nicht gemessenen und nicht gereimten) Bibelworten entwickelt aber in den Jahrhunderten der Hochblüte der Polyphonie eine der straffen rhythmischen Gliederung und Kadenzierung des mehrstimmigen Liedsatzes geradezu gegensätzliche Stilgattung, bei welcher die Schlußbildungen einer oder einiger Stimmen durch Neueinsetzen anderer aufgehoben und in neue Anfänge verwandelt werden, überhaupt durch den nicht gleichzeitigen sondern zeitlich verschobenen Vortrag derselben Worte ein stets wechselndes Hervortreten der Einzelstimmen sich geltend macht, das den denkbar größten Gegensatz zu dem weltlichen, volksmäßigen, an den Tanz anlehnenden rhythmischen Aufbau bildet. Die Wurzeln dieses fortan für die Kirchenmusik geradezu charakteristischen imitierenden (fugierten) Stils sind bisher noch nicht eigentlich bloßgelegt. Daß sie nicht in dem Organalstile der ersten Periode der Mensuralmusik (Epoche Franko) zu suchen sind, ist nach unseren Ergebnissen selbstverständlich. Der Rondellus aber mit seinen Stimmvertauschungen nach mindestens vier Takten hindert die scharfe Kadenzierung des Liedes durchaus nicht, wie der Sommerkanon beweist, der natürlich auch mit seinem lateinischen kirchlichen Texte ein Lied bleibt. Noch weniger ist daran zu denken, die Wurzeln des fugierten Stils im alten Organum oder im Déchant und Fauxbourdon zu suchen, bei denen alle zwei Stimmen in der denkbar extremsten Weise an den Gang des Cantus firmus gebunden sind. Die ganze Kategorie der Motets alter Observanz aber, welche jeder Stimme anderen (nicht verschoben denselben) Text gibt, kann ebenfalls nicht in Frage kommen. Gerade die Anfänge der eigentlichen mensuralen mehrstimmigen Kirchenmusik zeigen nämlich im allgemeinen durchaus nicht die Tendenz zum

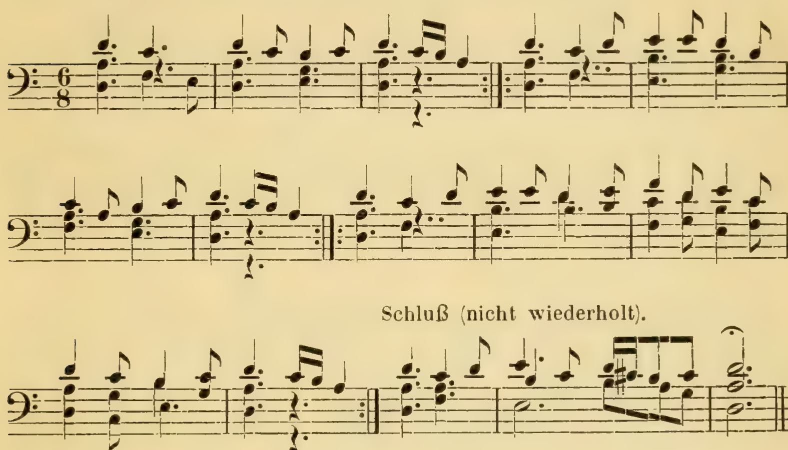
Imitieren durch die Stimmen, bringen auch die Worte nicht verschoben, sondern schreiten mit allen Stimmen gleichzeitig zu neuen Textsilben fort. Man sehe nur darauf hin die von Coussemaker herausgegebene Tournayer »Messe du XIIIe siècle« an, die übrigens nicht dem 13., sondern dem 14. Jahrhundert angehört, aber mit ihrem Stile auch im 13. nicht unmöglich wäre. Die von Coussemaker so gerühmten ‚Amen' des Gloria und Credo sehen so aus:

A - men

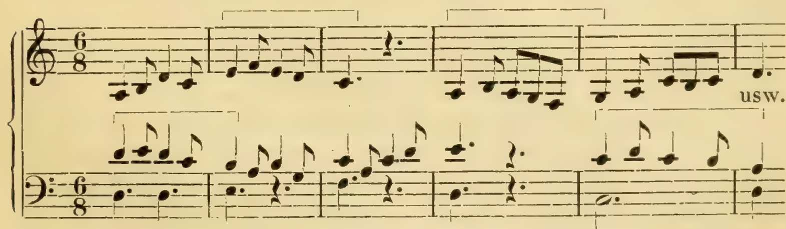
A-men

Das merkwürdige ‚*Alle* — Psallite cum — *luja*' des Codex von Montpellier kann nicht als Gegenbeweis herangezogen werden, da es in eine Kategorie mit dem Sommerkanon gehört, nämlich ein

(an Wert mit ihm nicht zu vergleichendes) Kanonspiel auf Fauxbourdon-Grundlage ist; über einem Allelujamotiv im Tenor, das allmählich immer mehr Noten annimmt, aber in jeder Form zweimal gesungen wird, tauschen die beiden Oberstimmen nach Rondellus-Manier ihre Melodien, die gleichfalls entsprechend dem Tenor allmählich weiter werden, aus. Das ganze Stück läßt sich sehr abgekürzt ohne Auslassung einer Note so aufschreiben:

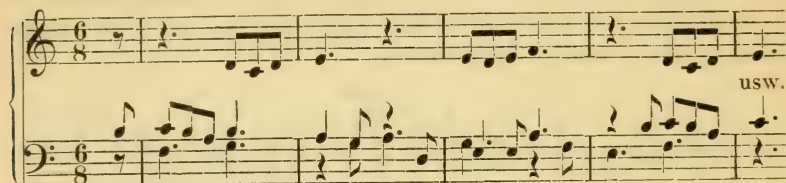


Von irgendwelcher Imitation des Inhaltes der einen Stimme durch die andere kann hier natürlich nicht gesprochen werden: der Treble dieses Fauxbourdon bleibt natürlich Treble, auch wenn ihn bei der Repetition der einzelnen Partikeln die Stimme singt, die vorher den Mene gesungen und umgekehrt. Eher könnte man Spuren wirklicher Imitation in dem Motet des Cod. Montpellier finden, das über dem Tenor ‚Neuma' die beiden Hymnen ‚Veni virgo beatissima' und ‚Veni sancte Spiritus' zwei Tenoren gilt:

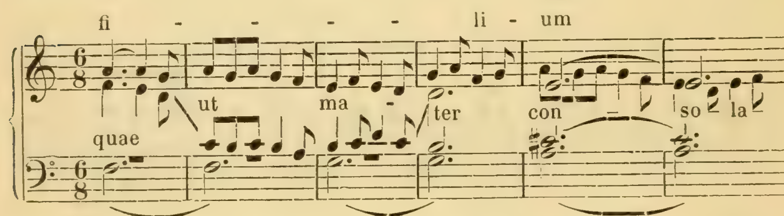


Aber hier fehlt wieder gerade die Hauptsache, nämlich die Übereinstimmung der T e x t e der imitierten Motive. Mit viel mehr Berechtigung wird man dagegen in der durchbrochenen Arbeit des

dreistimmigen ‚Sanctus‘ von Gratiosus de Padua einen Ansatz zum imitierenden Kirchenstil sehen; außer der Probe S. 334 möge die folgende aus dem ‚Osanna‘ das beweisen (aber das ganze Stück ist ähnlich gearbeitet):



Imitation ohne gleiche Textworte, die dieselbe motivierte, enthält auch Machaults vierstimmige Motette mit dem Sopran ‚Felix virgo mater Christi‘ und dem Alt ‚Inviolata genitrix‘ z. B. an der Stelle:



Auch aus dem von Wolf (S. 50) mitgeteilten Kyrie ließen sich allenfalls Ansätze zum Imitieren herauslesen; doch nimmt denselben der Mangel eigentlichen Textes wieder die Bedeutung.

Zielbewußte Imitation der durch den Wortrhythmus erzeugten Motive zeigt aber bereits der S. 334 mitgeteilte Anfang des Benedicamus von Ghirardello, ein Stück, das überhaupt besonderen Anspruch auf Beachtung hat wegen seiner ernsten Haltung und seines echt kontrapunktischen Geistes (trotz einiger auffallenden Parallelen).

Keime des imitierenden Kirchenstils mit sukzessivem Vortrage derselben Worte auf gleiche Motive finden sich also wirklich bereits bei den Florentinern. Auch Johannes Ciconia (um 1420), bei dem dieselben noch deutlicher hervortreten, ist zwar ein Belgier von Geburt (de Leodio, also aus Lüttich), war aber Kanonikus zu Padua und ist offenbar durch die Florentiner beeinflußt. In der dreistimmigen Motette ‚O anima Christi‘ (Wolf No. 31), die einen frei erfundenen Tenor hat, der aber an den Imitationen der Diskante nicht teilnimmt (wohl instrumental gemeint), läßt Ciconia die ganze Melodiephrase des ersten Diskants

mit demselben Texte vom zweiten wiederholen (mit leicht verändertem Tenor); das In hora mortis

bringt der zweite Diskant bereits mit einem Takte Abstand getreu; das ganze Stück aber ist in imitatorischem Geiste durchgeführt. So interessant dieses Auftreten der Anfänge des imitierenden Satzes ist, so sind doch die Beispiele immerhin vereinzelt. Leider fließen ja freilich die Quellen für die Klarstellung der Herkunft des imitierenden Kirchenstils bis jetzt noch sehr spärlich. Sowohl Stainer in seiner Auswahl aus dem Oxforder Cod. can. 213 als G. Adler mit den beiden Auswahlen aus den Trienter Codices haben besonders weltliche Chansons bevorzugt, was auch ganz gewiß aus anderen Gründen mit Freuden zu begrüßen ist; aber es wäre doch die Spartierung einer größeren Zahl von Messensätzen nunmehr sehr erwünscht, um die Stilfrage klären zu können. Denn es kann gar nicht genug darauf hingewiesen werden daß, was für die weltlichen Chansons ein amüsantes Spiel ist, der Aufbau musikalischer Symmetrien mit Hülfe von Imitationen der Stimmen, für Kompositionen auf Prosatexte geradezu eine Lebensfrage wird mit dem Moment, wo das die Gregorianischen Gesänge ursprünglich beherrschende Prinzip der Unterbringung des Textes nach natürlichen Betonungsgesetzen im Rahmen einer fertig vorliegenden Melodie aufgegeben wird. Daß eine verhältnismäßig lange Zeit dazu gehörte, bis diese Erkenntnis sich durchrang und diese Schreibweise für Jahrhunderte die herrschende wurde, überhaupt aber als ein für alle Zeiten unveräußerlicher hochwertvoller Besitz der Kunst zuwuchs, erklärt sich aus verschiedenen Umständen. Zunächst war da von Einfluß die Gewöhnung an das festgeschlossene Zusammengehen der Stimmen in Organum, Déchant und Fauxbourdon, bei denen doch wahrscheinlich auch noch Überreste der alten Rhythmisierung eine Art Formgebung zu stande gebracht haben werden; die Durchbrechung der mechanischen Parallelführung oder (in Déchant) Gegenführung der Stimmen durch die Möglichkeit bestimmter Notierung der Notendauerwerte führte hauptsächlich auf Ausschmückung der Einzelstimmen durch Vorhaltsbildungen und Durchgänge ohne doch die Grundlinien der gleichen Führung der Stimmen zu verwischen, so daß sich ein leicht variierter Satz Note gegen Note

mit gemeinsamem Text ergab. Durch die Motets mit ihren Verkoppelungen verschiedener, sogar verschiedensprachiger Texte wurde aber die Kompositionstechnik ganz und gar von der Entwickelung auf den imitierenden Stil hin abgedrängt; da aber diese Kategorie, die in ihren Anfängen kirchlich war (mit Diskanten auf Liebesliedertexte über dem Choral) und durch Ausscheidung oder Einschränkung der weltlichen Texte sich auch die Beibehaltung in der Kirche später sicherte, durchaus auf der sukzessiven Stimmenerfindung beruht, d. h. zunächst durch den Diskant über dem Tenor als zweistimmiger Tonsatz erscheint, dann aber eine dritte ja vierte und fünfte Stimmen nachkomponiert, natürlich immer wieder mit neuen Texten, so konnte der Gedanke der Imitation eigentlich gar nicht aufkommen und etwa gelegentlich sich findende Ähnlichkeiten sind nicht von prinzipieller Bedeutung, sondern Zufälligkeiten, die sogar angefochten werden können. Ziel ist dabei nicht die Verstrickung der Stimmen durch die Beziehungen ihrer melodischen Inhalte, sondern vielmehr ihrer Verselbständigung gegeneinander; jede soll für sich gehört werden und ihre Sonderexistenz trotz der Zusammenstellung behalten. Daher kommt es schließlich so, daß der ästhetische Wert der imitierenden Setzweise auf dem Umwege über die streng kanonische Führung von Stimmenpaaren durch ganze Tonsätze erkannt wird; diese aber treten, wie wir sahen, keineswegs zuerst in kirchlichen Werken auf, sondern erfuhren ihre erste Pflege im Gesellschaftsliede (Rondellus) und der Florentiner Caccia. Viele der älteren Kanons haben aber überhaupt keinen Text oder nur einen, der den Schlüssel der Ausführung und eventuell dazu noch die Namensnennung des Komponisten enthält. Daß die Beischrift von Machaults ‚Ma fin est mon commencement‘ die poetische Form des Rondeau hat, scheint ja auf die Möglichkeit hinzuweisen, das Stück als wirkliches Rondeau zu behandeln; ein Blick auf die Komposition lehrt aber, daß von einer ernstlichen Beziehung zum Texte nicht die Rede sein kann, da die Melodie durch nichts auf die Textworte als ihren Erzeuger hinweist. Trotzdem mag man den Kanon wirklich auf diesen Text gesungen haben. Es folge hier noch ein Kanon von Baude Cordier, dessen Faksimile mir Herr Piere Aubry freundlichst vermittelt hat. Meister Baude Cordier ist einer der besten französischen Meister zu Anfang des 15. Jahrhunderts, nach bestimmter Aussage seiner Verse (s. unten) aus Reims, also nicht aus der Provence, wie Eitners Quellenlexikon angibt. Der Kanon ist in Kreisform, als Rad (Rode, Rota, Radel) notiert, auf dem inneren in sich zurücklaufenden Fünfliniensystem der tonärmere Tenor, auf dem äußeren der Diskant, aus dem sich, im Abstande von drei Breves imitiert, die dritte

Stimme ergibt. Ich versage mir die Wiedergabe in Kreisform, die zwar dem alten Namen illustriert aber doch nur eine Spielerei ist, gebe aber übrigens die Notierung als Beispiel der kunstvollen Verwendung der Proportionen in ihrer Originalgestalt.

Rode a 3 von Baude Cordier (statt des Repetitionszeichens im Original Zurücklaufen in den Anfang durch Notierung in Kreisform):

Tout par compas suy composes en ceste rode proprement

pour moy chan-ter plus seurement.

Tenor cujus finis

est 2ª nota.

In den vier Ecken des Notenblattes stehen zu dem Stück gehörige Verse, links oben in der Notierung entsprechender Kreisform der eigentliche Schlüssel (Kanon) für die Auflösung, nämlich im Außenring etwas erweitert, im Innenring genau gleichlautend die Beischrift des Cantus, im Mittelring aber — als Andeutung des Platzes der zweiten Stimme die Anweisung: ‚Trois temps entiers par toy poses chacer me pues joyeusement s'en chantant as vray sentement', d. h. der zweite Cantus setzt nach drei Breves ein (man beachte den Ausdruck chasser, der auf die Caccia der Florentiner zurückweist). Rechts oben bittet der Verfasser in Form eines Rondeau für sein Seelenheil zu beten; rechts unten ebenfalls in Form eines Rondeau berichtet er, daß er ‚par bone amour et par dilection' dieses Rondel gemacht habe, links unten nennt er sich:

Maistre Baude Cordier se nomme
Cilz qui composa ceste rode.
Je fais bien savoir a tout homme
Maistre Baude Cordier se nomme.
De Reims dont est et jusqu'à Romme
Sa musique appert et est a rode
Maistre Baude Cordier se nomme
Cilz qui composa ceste rode.

Hier ist die Übertragung des Kanons (Kanon im Einklange):

Dreistimmige Rode von Baude Cordier. Übertragung.

Fine.

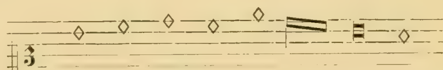


Auch für diesen Kanon hat vielleicht das eine oder das andere der beigeschriebenen Rondeaux als Text gedient; ich nehme aber davon Abstand, eine Textunterlegung zu versuchen, die doch nur willkürlich ausfallen könnte.

Auch die Übertragung von Baude Cordiers Chanson ‚Belle bonne sage' aus dem Cod. Chantilly 1047 mag hier noch folgen (nach dem von P. Aubry mitgeteilten Faksimile). Das ganze Stück ist in Herzform geschrieben, und daher im Text das Wort ‚cuer' weggelassen. Ich wähle dieses Stück, weil es einen hübschen Beleg für die beginnende Setzweise imitierender sukzessiven Stimmeneinsätze bildet (vgl. zu Anfang: Kontratenor, Tenor und Diskant, auch die freie Vorimitation des Kontratenor vor dem A ce jour). Baude Cordier ist, da der Kodex aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts stammt, älter als Binchois, vielleicht auch als Dunstaple und daher dem Antreffen dieses Fortschrittes bei ihm Gewicht beizulegen. Die Notierung ist in vieler Beziehung hochinteressant, da sie rote Noten für Triolenbildungen in der Prolatio minor und für Synkopen im Tempus perfectum, daneben aber evakuierte Noten (weiße) für Duolen bzw. Quartolen in der Prolatio major einführt, zugleich aber auch bereits einen raffinierten Gebrauch von den Proportionen macht. Besonders ist der Diskant reich an solchen Komplikationen. Derselbe beginnt im Modus imperfectus und Tempus perfectum, wie die Pausen zu Anfang ausweisen; Zählzeiten sind daher die Semibreven; wo meine Übertragung nach dem einen Takt $^9/_8$ (rote Noten) wieder in den $^3/_4$-Takt zurückgeht, tritt die Taktvorzeichnung ☉ ein, d. h. Tempus imperfectum und Prolatio major; es hat also von da ab die Minima denselben Wert wie vorher die Semibrevis, d. h. es wird nun nach Minimen weitergezählt (Proportio subdupla). Die beiden Takte $^2/_4$ entsprechen den Gruppen hohler Noten inmitten dieser Taktart (Eintreten von zwei Noten für drei [Duolen] unter Anwendung der nächst größeren Notengattung!):

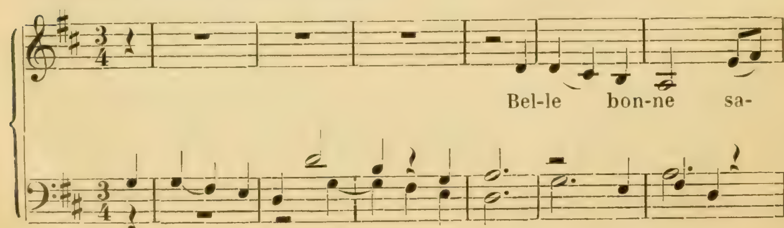


Der bald darauf folgende Takt $^9/_8$ ist bedingt durch eine 3, welche die Proportio tripla, d. h. eine dreimal so schnelle Bewegung fordert, also der vorherigen Minima die perfekte Semibrevis gleichsetzt. Die daran anschließenden evakuierten Noten:



stellen wieder zwei hohle Semibreven für drei Minimen in Rechnung. Nun wird der Wiedereintritt des Tempus perfectum mit Prolatio minor durch ⦵ (s. v. w. ⌽) angezeigt, was wiederum eine Proportio dupla gegenüber dem ☉, aber gegenüber der ja noch geltenden Tripla nur die Aufhebung der Prolatio major bedeutet. Gegen Ende tritt zunächst wieder ☉ und nachfolgend Proportio tripla (mit 3) ein und eine abermalige Duolenbildung wird diesmal nicht durch weiße Noten, sondern durch die Proportion $^8/_9$ = 8 Minimen statt 9) verlangt. Die Annahme der Vorzeichnung zweier Kreuze (*D* dur) ist begründet durch mehrere in der Notierung vorkommende auffallende ♯ vor *c* und *f* außerhalb der Kadenzen (im Kontratenor zweimal der große Septimensprung *d—cis'*). Die Rechtfertigung einer solchen Deutung gründet sich auf den Traktat ‚De discantu et dissonantiis' des Johannes de Muris de Francia, der bereits ein halbes Jahrhundert vor Baude Cordier sagt (Gerbert Script. III. 306): quando velimus cantare per falsam musicam, oportet quod discantando accipiamus istam vocem ‚*ut*' in *D* lasolre et ‚*re*' in *E* lamire« usw. Nur unter dieser Bedingung ergibt sich der Verlauf der ganzen Chanson natürlich und einleuchtend. Leider sind unsere Musikphilologen bezüglich der Akzidentalen noch immer allzu zaghaft. Auch diese Chanson hat textlose also instrumentale Partien:

Chanson à 3 von Baude Cordier.



(instr.)

ge plai - san - te

A ce jour

(instr.)

cy que l'an se re - nou - - vel - le

Vous fais le don d'u - ne chan - son

(instr.)

nou - vel - le De-

dans mon [cuer] qui à vous pre - sen - te! (instr.)

9/8 2/4 3/4

(folgen noch 2 Strophen)

Schluß.

Wir sind am Schluß des Mittelalters der Musikgeschichte angekommen. Die mehrstimmige Musik hat die Kinderschuhe ausgetreten und beginnt eine vielverheißende Jugendzeit. Äußerlich markiert sich dieser bedeutsame Wendepunkt durch eine neue Wandlung in der Notenschrift, die aber mit dem Inhalte der Werke nichts zu schaffen hat, nämlich der Vertauschung der Rollen der schwarzen und roten Noten, welche letzteren freilich inzwischen mehr und mehr als weiße, hohle aufgetreten sind, die eigentlich rot ausgefüllt werden sollten, tatsächlich aber nur in luxuriöseren kalligraphisch ausgeführten Manuskripten wirklich mit Purpurfarbe gefüllt wurden, so daß die weißen Noten vollständig in die Bedeutung der roten eingetreten waren. Die roten bzw. weißen Noten kamen im allgemeinen nur für kürzere Notengruppen besonderer Messung vor, waren aber (wenigstens die weißen) schneller zu schreiben als die sorgfältig auszufüllenden schwarzen. Man kann daher in der Neuerung, lieber die Noten gemeiner Geltung hohl zu schreiben und nur die früher rot gefüllten schwarz, ein Zeichen erblicken, daß das Komponieren den Musikern allmählich schneller von der Hand ging, daß die Produktion stark zunahm. Daß das wirklich der Fall war, unterliegt keinem Zweifel. Das Zeugnis eines hochangesehenen Theoretikers der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, des Johannes Tinctoris berechtigt uns, die Lossprechung der Kunst der Mehrstimmigkeit aus dem Lehrlingsstadium ziemlich bestimmt auf die Zeit 1430—1440 zu bestimmen. Tinctoris sagt in seiner Liber de arte contrapunctus (Coussemaker Script. IV. S. 77) geradezu, daß erst seit etwa 40 Jahren einwandfreie Kompositionen geschrieben seien und nennt auch die Meister, deren Leistungen diese Reife der Kunst herbeigeführt haben (Dunstaple, Binchois, Dufay und ihre Schüler). Die Codices des 15. Jahrhunderts erweisen aber, daß es just diese Meister sind, welche auch die erwähnte Neuerung der Notenschrift eingeführt haben, die tatsächlich ungefähr in diesem Jahrzehnt ziemlich plötzlich

allgemein geworden ist. Natürlich würde dieser an sich ja nebensächliche und belanglose Umschwung der Schreibweise kein Grund sein können, eine neue Epoche, ja ein neues Zeitalter der Musikgeschichte abzugrenzen; wohl aber darf man es als einen glücklichen Umstand bezeichnen, daß der gewaltige Aufschwung, welchen die Komposition gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts nahm, die Erzeugnisse der neuen Zeit auch schon äußerlich den musikalischen Paläographen sofort kenntlich macht. Nur die allerersten Vertreter der voll entwickelten Kunst des Kontrapunkts treten uns noch teils in schwarz-roten, teils in weiß-schwarzen Notierungen entgegen und gerade diese Tatsache bietet eine gewisse Handhabe zur genaueren Bestimmung der Entstehungszeit ihre Werke.

Neben den Franzosen treten die Niederländer zu Anfang des 15. Jahrhunderts in die Arena, ja sie erringen für ein paar Jahrhunderte eine allererste Stellung; nicht streng von den Niederländern zu scheiden sind in dieser Zeit die Deutschen, die zum mindesten nach der Mitte des 15. Jahrhunderts wacker mithalfen an dem Zustandekommen der Hochblüte der polyphonen Kunst. Der Umfang der Arbeit, der England an der letzten Ausbildung des einwandfreien mehrstimmigen Tonsatzes zugesprochen werden muß, läßt sich zurzeit noch nicht genau feststellen, obgleich mehrere Verfasser neuer Publikationen speziell sich die Aufgabe gesetzt haben, ältere englische Musik ans Licht zu ziehen (besonders Wooldridges Early english harmony 1896 und Stainers Early Bodleian music 1902). Leider ist ihre Ausbeute an mehrstimmigen Tonsätzen aus dem 12. und 13. Jahrhundert sehr gering; die Mehrzahl derselben steht auf dem Boden des festländischen Organalstils. Aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts aber hat Stainer eine Reihe zweistimmiger Tonsätze veröffentlicht, die wohlgeeignet sind, die Ansicht zu stützen, daß der Satz in parallelen Terzen oder Sexten oder auch wechselnd zwischen Terzen und Sexten und dreistimmig kombiniert aus Terzen und Sexten (Fauxbourdon) seit langen Jahrhunderten in England volkstümlich war. Aber für eine zwingende Beweisführung bedürfte es erst noch einiger Funde solcher Musik aus den vorausgehenden Jahrhunderten. Doch ist allerdings nicht zu vergessen, daß der strenge Fauxbourdon, wie ihn Guilelmus Monachus lehrt, der Aufzeichnung nicht bedarf und daß auch der Gymel mit Wechsel zwischen Unter- und Oberterzen oder Sexten und Dezimen je nach der Tonlage, in welcher der Cantus firmus sich hält, sehr wohl fortgesetzt in großem Maßstabe improvisiert worden sein kann und daß lediglich die Selbstverständlichkeit der sich dabei ergebenden Resultate der Grund ist, weshalb gar keine derartigen mehrstimmigen Notierungen auf uns gekommen sind.

Stainers Bezeichnung eines vereinzelten Beispiels fast glatt durchgeführter Parallelbewegung in Sexten zu einem hübschen volksmäßigen Liedchen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts als eines sozusagen bedauerlichen Experiments halte ich für sehr fragwürdig; es ist keineswegs ausgeschlossen, daß wir darin vielmehr einen Beleg für eine alte ganz allgemeine Praxis vor uns haben. Doch wie gesagt — einstweilen müssen wir solche Vermutungen noch mit einem Fragezeichen versehen und es der Zukunft überlassen, vollends den Schleier zu lüften, welcher noch immer die letzten Wurzeln der regulären Mehrstimmigkeit verhüllt.

Textanfänge

der mitgeteilten Gesänge.

Alphabetisches Register
für die Musik des Mittelalters.

*) Durch das Erscheinen von A.'s ‚Les plus anciens monuments de la musique française' (1905) sind eine Reihe der in meinem Text besprochenen und übertragenen Stücke im Faksimile zugänglich geworden, aber auch u. a. (pl. VII) ein mit Choralnoten (Neumen) notiertes Motet(!), das in meine Beweisführungen den Schlußstein einfügt.

*) P. Wagners »Neumenkunde« (Einführung in die Greg. Melodien 2. Teil, 1905) macht den Versuch, das Gebiet der liqueszenten Töne sehr zu erweitern, nämlich auf alle Hakenform zeigenden Neumenzeichen auszudehnen.

*) Vgl. Anm. S. 364.

Druckfehler.

S. 30, Zeile 1 von unten lies Sancta.
S. 33, Notenbeispiel Takt 4 lies Bindebogen v. d. 1. Halben zum 3. Viertel.
S. 69, Zeile 2 lies Salvos.
S. 77, Zeile 16 und 24 lies λ statt γ.
S. 126, Zeile 19 lies treten.
S. 187, Überschrift lies XIV. Kapitel.
S. 284, lies διπλάσιον.

zu S. 47

Melodiekern — a — b — c — d — e — f — g — h

1 Tol - li - te por - tas prin - ci - pes ve - stras (A E U JA) et e - le - va - mi - ni por - tas ae - ter - na - les (Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia)

2 A sum - mo coe - li e - gres - si - o e - jus (A E U JA) et oc - cur - sus e - jus *fehlt* us - que ad sum - mum e - jus (A E U JA, A E U JA)

3 In so - le po - su - it taber - na - cu - lum su - um (A E U JA) et ip - se tam - quam spon - sus *fehlt* procedens de tha - lamo su - o *Schluß wie 2*

4 Do - mi - ne Deus vir - tu - tum con - ver - te nos (A E U JA) et o - sten - de fa - ci - em tu - am, et *fehlt* sal - vi e - ri - mus *ebenso*

5 Ex - ci - ta Do - mi - ne po - ten - ti - am tu - am (A E U JA) et ve - ni (A E U JA) ut sal - vos fa - ci - as nos *ebenso*

6 Ho - di - e sci - e - tis qui - a ve - ni - et Do - mi - nus (A E U JA) et sal - va - bit vos et ma - ne vi - de - bi - tis glo - ri - am e - jus *ebenso*

7 An - ge - lis su - is Deus man - da - vit de te (A E U JA) ut cu - sto - di - ant te (A E U JA) in om - ni - bus vi - is tu - is *ebenso*

8 A te cu - sto - di - as me - is mun - da me Do - mi - ne (A E U JA) et ab a - li - e - nis (A E U JA) par - ce ser - vo tu - o *ebenso*

9 Do - mi - ne re - fu - gi - um fa - ctus es no - bis (A E U JA) a generati - o - ne (A E U JA) et pro - ge - ni - e *ebenso*

10 Ni - mis ho - no - ra - ti sunt a - mi - ci tu - i De - us (A E U JA) nimis comfor - ta - tus est (A E U JA) prin - ci - pa - tus e - o - rum *ebenso*

11 In om - nem ter - ram ex - i - vit so - nus e - o - rum (A E U JA) et in fi - nes or - bis ter - rae *fehlt* ver - ba e - o - rum *ebenso*

12 Exsul - ta - bunt sanc - ti in glo - ri - a *fehlt* laeta - bun - tur (A E U JA) in cu - bi - li - bus su - is *ebenso*

13 Di - sper - sis de - dit pau - pe - ri - bus (A E U JA) ju - sti - ti - a e - jus ma - net *fehlt* in sae - culum sae - cu - li
ri - bus ju - sti - ti - a e - jus ma - net in saecu - lum sae - cu - li] *NB fehlerhafte überlieferte Textunterlegung*

14 Justus ut palma flo - re - bit sicut ce - drus Li - ba - ni (A E U JA) multipli - ca - bi - tur (A E U JA) in do - mo Do - mi - ni *ebenso*



